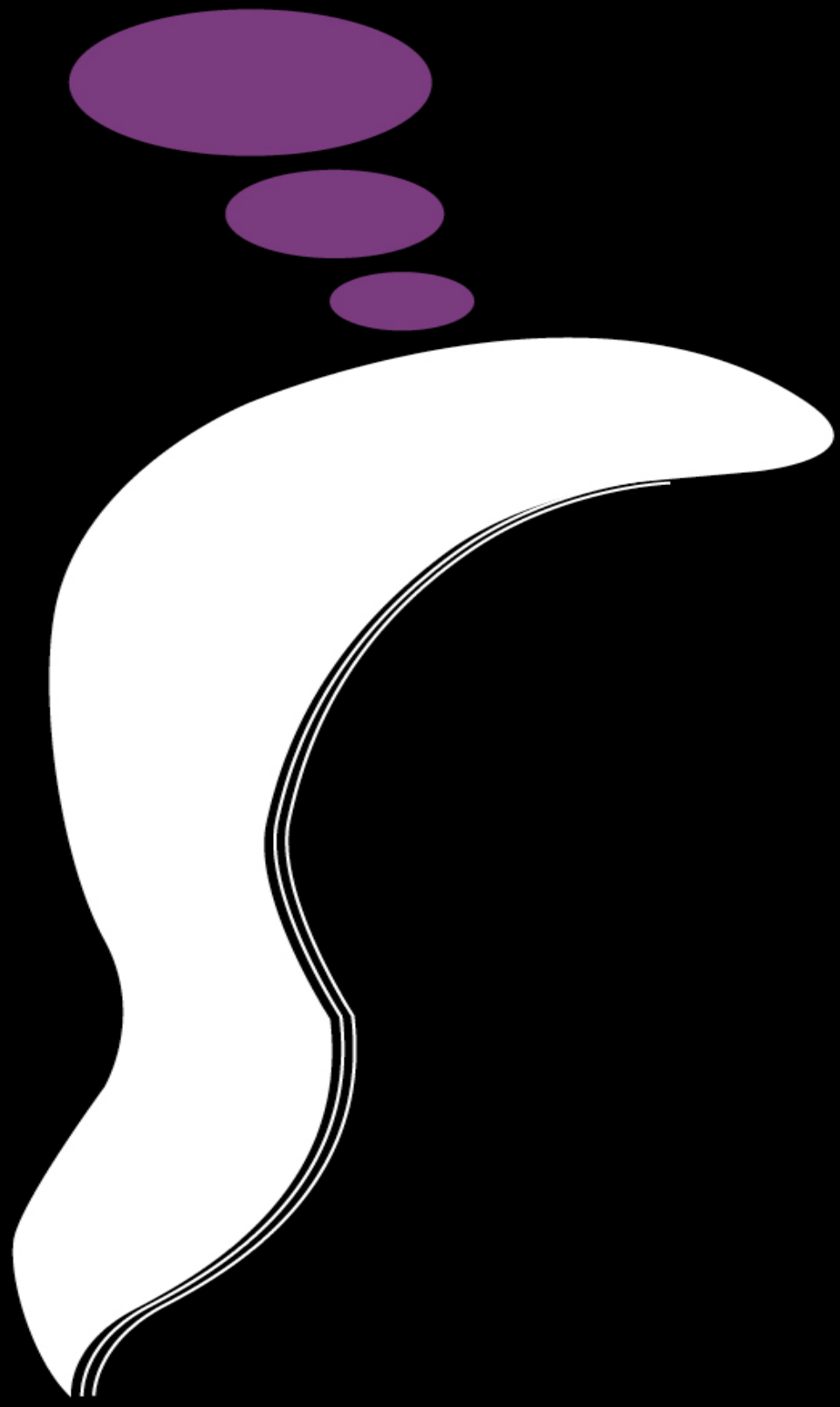

SUSAN SONTAG
Y EL OFICIO DE PENSAR

VERÓNICA ABDALA

PANORÁMICA INDIE libros

Verónica Abdala

Susan Sontag y el oficio de pensar

Una introducción a su vida y su obra

PANORÁMICA
INDIELibros

Abdala, Verónica
Susan Sontag y el oficio de pensar / Verónica Abdala - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Vi-Da Tec, 2019.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8300-33-7

1. Ensayo Literario. I. Título.
CDD A860

© Verónica Abdala, 2019
© IndieLibros, 2019
Diseño de cubierta: © Oscar Bejarano
Conversión digital: Libresque

INDIELibros

Acerca de *Susan Sontag y el oficio de pensar*

Contra la interpretación (1966) *Estilos radicales* (1969) y *Sobre la fotografía* (1977) confirmaron a Susan Sontag (Nueva York, 1933) como figura insoslayable del pensamiento contemporáneo. Su vasta obra ensayística revela, redefine y analiza las claves visibles y las menos evidentes de la culturas del presente. Además, escribió guiones para películas, obras de teatro, incontables artículos periodísticos y varias novelas. En el terreno de la política probó ser, desde la Guerra de Vietnam, una activa militante de los Derechos Humanos. En 2003 recibió el Premio Príncipe de Asturias por “la profundidad de su pensamiento y la calidad estética de sus textos”.

Quién es Verónica Abdala

Verónica Abdala (Buenos Aires, 1973) integra la sección Cultura del diario *Clarín* y Revista *Ñ*. Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (1999) y ejerce el periodismo cultural desde 1995 en medios gráficos y digitales de Argentina.

Publicó sus artículos y columnas sobre cultura y literatura en diarios *Clarín*, *La Nación*, *Página/12*; revistas *Ñ*, *Noticias*, *Mercurio*, *Cabal* y suplementos gráficos y digitales como *Radar*, *ADN La Nación*, *Anfibia*, *La Agenda*, *Disfrutemos BA*, *Las 12*, *El puercoespín*, entre otros. A su vez, es autora de la biografía ilustrada *Borges para principiantes*, traducida al inglés, francés e italiano, y de este ensayo, sobre Susan Sontag. E integró como autora la antología de ficción *Buenos Aires Noir*(Reservoir Books, 2017), editada en Estados Unidos y en Francia y que en la Argentina publicó Alfaguara, en julio de 2019.

A lo largo de más de dos décadas entrevistó a más de un centenar de escritores y cronistas y dictó talleres de Periodismo Cultural y Escritura de No Ficción en Fundación TEM y Artilaria Comunicación. Actualmente tiene dos libros en preparación.

A *Luca y Franco, por ellos todo.*

Introducción
Retrato de un icono

Respuestas

La canción más famosa e influyente de la década de los 60 afirmaba que las respuestas a las preguntas que millones de jóvenes le hacían al mundo estaban flotando en el viento. Era una forma de decirlo, puesto que el autor era un poeta llamado Bob Dylan y no un matemático. Pero la historia le dio la razón: desde que escribió y empezó a cantar en público *Blowin' in the Wind*, en 1962, hasta que en 1969 el hombre llegó a la Luna, muchas de aquellas preguntas empezaron a encontrar respuesta. Porque aquí, allá y en todas partes una nueva generación empezaba a pisar firme en la historia, dispuesta a cambiar un mundo enfermo. La ensayista y escritora Susan Sontag, que tenía veintinueve años cuando esa canción se convirtió en el himno del Movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos, fue al campo del análisis cultural y político lo que Dylan al campo de las letras de la música popular: la figura que marcó un antes y un después. Su obra no se entiende fuera del contexto de los años sesenta porque fue resultado y síntoma de los aires de rebelión, renovación y revolución que la traspasaban.

Definición

Para muestra, basta un ejemplo: hasta que Sontag dio estatus escrito a la palabra *camp* y se propuso definir el fenómeno con rigurosidad académica, esa estética de la exageración y el artificio era apenas un concepto vago que circulaba en la jerga del mundo *gay* masculino. Hasta entonces a nadie se le había ocurrido relacionar una palabra de un gueto con el mundo circundante, descubriendo así cuánto tenía que ver el todo con sus partes. La obra que llevó a cabo en las cuatro décadas siguientes fue un fenomenal esfuerzo para otorgar estatus y contexto a las nuevas tendencias en el mundo del arte y la cultura, en una especie de constante repetición de aquel gesto de desenfado del principio, que le supuso la fama internacional después de la publicación de su obra cumbre, *Contra la interpretación,* en 1966.

La valoración inicial de sus textos y artículos como piezas que expresaban las claves de un tiempo complejo debe entenderse en el marco de los acontecimientos sociales, culturales y políticos de entonces: su caldo de cultivo era la necesidad simultánea de millones de personas de todo el mundo de superar viejos parámetros de pensamiento y acción. Los movimientos revolucionarios que se multiplicaban en el planeta, la irrupción de nuevas formas de arte y expresión, la apertura mental hacia nuevos horizontes de conocimiento, fueron partes centrales del contexto en que se atrevió a enfrentarse al coro de entendidos. Si su primer libro, *El benefactor,* de 1963, no parecía preanunciar la irrupción de una nueva figura, tres años después *Contra la interpretación* se convirtió en poco menos que la Biblia de una nueva forma de pensar y analizar la cultura contemporánea.

En aquella, su obra más famosa, la escritora comenzaba a presentar una suerte de gran teoría para entender tanto las vanguardias neoyorquinas y

europeas como sus antecedentes, combinando con sutileza el gusto personal con la configuración de un nuevo canon. La auténtica revolución ideológica que significó su incursión como crítica cultural debe parte de su importancia al hecho de que le haya dado rango académico a las nuevas manifestaciones artísticas, en un tiempo en que la crítica tradicional consideraba a las llamadas “bellas artes” como deber excluyente. A partir de ahí, y a lo largo de su extensa carrera como ensayista, Sontag se interesó por una constelación de cuestiones, y en todos los casos demostró una versatilidad inusual para analizarlas desde una perspectiva original.

Asuntos aparentemente tan alejados entre sí como la omnipresencia y los efectos de las imágenes fotográficas en las sociedades contemporáneas, los simbolismos asociados a enfermedades como el cáncer, la tuberculosis y el sida, las guerras, las vanguardias, la literatura pornográfica, o las virtudes que debe reunir una creación para ser considerada arte, cobran sentido y se interconectan en sus libros, con resultados a menudo impredecibles. Por encima de esas diferencias, en su obra asoma la reivindicación de los aspectos menos visibles de la cultura contemporánea. Uno de sus mayores méritos es haber aunado la originalidad y el conocimiento específico con una capacidad infrecuente para abrir al lector mundos de resonancias impensadas.

Sin fronteras

Su mayor aporte al campo del pensamiento ha sido, en este marco, su apuesta de relativizar las fronteras entre categorías que hasta su aparición se presentaban como estáticas, como las de “alta” y “baja” cultura, lo “frívolo” y lo “serio”, “lo popular” y “lo culto”, el arte con mayúsculas y la cultura de masas. Intuyó que en la sociedad de consumo las jerarquías tradicionales que regían el pensamiento de parte de la sociedad, tal vez por la labor

infatigable de sus colegas más conservadores, evolucionarían hasta asimilarse casi en una misma dimensión. Claro que hacía falta un eslabón que aceitara los mecanismos de comprensión, papel que, en su lógica, se reservó para sí misma. No es que Sontag fuese una gran propagandista de su obra, como la acusaban sus detractores: es que parte de la nueva forma que proponía pasaba por no quitarle el cuerpo a ninguna idea nueva. Ser una celebridad la deslumbró al principio, aunque posteriormente la popularidad le resultó una incomodidad.

En sus libros, las llamadas “bellas artes” merecen un tratamiento tan serio como las manifestaciones de vanguardia, los grandes escritores pueden compararse con los malditos y hasta los fenómenos más escurridizos a la teoría permiten reflexiones históricas. La gran innovación de Sontag en los años sesenta era considerar que, por ejemplo, los Beatles, la revolución cubana, los *happenings* y el entonces llamado nuevo cine francés eran parte de un mismo paisaje en ebullición. Esa yuxtaposición de realidades ayudó a conformar el eclecticismo de su obra, tan compleja como la realidad que se propuso retratar.

Diferencias

El inglés Terry Eagleton, profesor de Teoría Cultural en la Universidad de Manchester, establece una distinción entre “académicos” e “intelectuales” que resulta útil para pensar en la importancia de Sontag en el panorama de las ciencias sociales contemporáneas. Los “académicos”, piensa Eagleton, se caracterizan por sus saberes específicos, que la mayoría de las veces ponen al servicio de la enseñanza en el marco de un aparato educativo. Los “intelectuales”, en cambio, son más parecidos a lo que antaño se consideraba un sabio: no sólo desarrollan una capacidad de análisis aplicable a una amplia cantidad de hechos o fenómenos, sino que poseen la

capacidad de integrar esos conocimientos en la construcción de un punto de vista. Unos enseñan. Otros piensan y ayudan a pensar. El intelectual suele permitirse repensar aquello que el mundo da por cierto: la base de su labor es una curiosidad esencial que lo empuja a la búsqueda de respuestas a las preguntas más variadas, a veces por el simple placer de explorar universos nuevos. No siempre le hace falta acumular datos específicos sobre una disciplina para poder abordarla. Para eso están los técnicos, los hacedores, los académicos. Sontag detesta las definiciones pomposas: prefiere ser considerada una escritora, a secas, antes que una figura destacada del campo de las ideas. Sin embargo, a pocas personalidades del siglo XX le cuadra tan bien la definición de un intelectual comprometido con los conflictos y tendencias de su tiempo como a esta mujer nacida en Nueva York en 1933, durante los años de la Gran Depresión que siguió al *crash* económico de 1929. En Sontag coexisten una pensadora original, cuya audacia ha generado numerosas polémicas, y una artista de aliento romántico que se relaciona con el mundo con la secreta ambición de cambiarlo.

Saberes

“Susan Sontag, descrita repetidamente como “la mujer más inteligente de Estados Unidos”, es una intelectual clásica, más que Said, Chomsky, Habermas o Bourdieu, ya que, a diferencia de ellos, no tiene ningún puesto académico”, la definió Eagleton. “El lector que merezca leer sus ensayos debe estar familiarizado con la danza, la ópera, el cine, la política, el arte de la jardinería, la fotografía, la literatura y las artes visuales. También ayudará saber al menos algo de oscuros autores polacos como Adam Zagajewski, o serbohúngaros como Danilo Kis. Como los mejores intelectuales, Sontag se las arregla para ser brillante y erudita a la vez. Sus ensayos se mueven con

la misma comodidad en la estética japonesa del siglo X, la influencia de Lawrence Sterne en Europa Oriental y lo que se siente al posar para Robert Mapplethorpe. Pero su estilo púdicamente elegante se niega a refregar esos saberes en la cara del lector común."

Sontag no sólo expresaba en sus textos de la década de los años 60 la convicción de que las fronteras convencionales debían ser y estaban siendo desafiadas, sino que además se comportaba como un producto de esa tensión. Haciendo gala de lo que sus colegas conservadores consideraban un absoluto desparpajo, cuando no una falta de coherencia y hasta una provocación, escribía y posaba para revistas como *Mademoiselle* y *Vogue* al tiempo que descollaba como una de las firmas de la *Partisan Review.*

Es que Sontag era así, diferente: podía asistir a las fiestas más selectas de las capillas literarias neoyorquinas o participar en programas de televisión que espantaban a los intelectuales. No parecía importarle, más bien le gustaba, que se la criticase en círculos académicos por su "gusto por lo popular". Mientras eso ocurría, en el mundo real sus lectores se multiplicaban e iba acumulando un público propio, en un proceso por el cual esta mujer de carácter resuelto iba transformándose en una figura clave de una nueva intelectualidad.

Romper moldes

En la biografía que le dedicaron, Carl Rollyson y Lisa Paddock *(Susan Sontag*, Circe, 2002) afirman: "Ella no compartimentaba la cultura. [...] El gran regalo de Susan Sontag a la cultura norteamericana fue demostrar que el mundo del intelecto podía hallarse en todas partes." El periodista argentino Mario Diament escribió: "Se diría que su obsesión ha sido romper los moldes y lugares comunes de la intelectualidad norteamericana en una fatigante marcha hacia la soledad."

Reconocimiento

Desde mediados de los 60 hasta su muerte, en 2004, el prestigio de Sontag no cesó de crecer. En 2003 fue galardonada en España con el prestigioso premio Príncipe de Asturias por su aportación al pensamiento y al arte. En 1999 el Gobierno de Francia la había distinguido como Commandeur de L'Ordre des Arts et Lettres en reconocimiento a su contribución a la cultura universal y a la francesa en particular. Por su labor en Bosnia, en 1994, se hizo acreedora del premio Montblanc. Antes de eso, había sido figura central en una superproducción de la revista *Life* denominada "Mujeres que conmocionaron al mundo". El ensayo "Notas sobre lo *camp"*, de su libro *Contra la interpretación*, figura entre los cien mejores artículos de la historia de Estados Unidos, de acuerdo a la evaluación de un jurado de expertos reunidos por el Departamento de Periodismo de la Universidad de Nueva York. Sus obras han sido traducidas a más de treinta idiomas.

La voz propia

En el libro de Rollyson y Paddock, su posición en el Olimpo de las personas más influyentes de Estados Unidos es descrita con una imagen poderosa: "No es tan sólo una escritora importante. Es una institución neoyorquina, y se piensa de ella que posee un poder suficiente como para destrozar y consagrar reputaciones." Su nombre, dicen los autores, "se ha convertido en sinónimo de un conjunto de expectativas, entre las que destaca especialmente el sueño de autorrealización, de autocreación, de una existencia única, en primer plano, con voz propia, independiente y atractiva".

Entre los títulos más importantes de su obra ensayística destacan, además de *Contra la interpretación* (1966), *Estilos radicales* (1969), *Sobre la*

fotografía (1977, premio a la crítica del National Book Critics Circle) y *La enfermedad y sus metáforas* (1977), cuya versión ampliada se publicó diez años más tarde, incluyendo *El sida y sus metáforas* (1988) y *Bajo el signo de Saturno* (1980). Publicó, además, cuatro obras de ficción: *El benefactor* (novela, 1963), *Yo, etcétera* (relatos cortos, 1978), *El amante del volcán* (novela, 1992) y *En América* (novela, 1999, por la que obtuvo el National Book Award y el Jerusalem Book Prize).

El cine (escribió y dirigió *Dúo para caníbales*, *Hermano Carl*, *Tierra prometida*, *Excursión sin guía)* y el teatro (dirigió la puesta en escena de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; *Come tu me vuoi*, de Luigi Pirandello, y *Jacques et son maître*, de Milan Kundera, entre otras) también fueron terrenos en los que se desenvolvió con comodidad. Sus admiradores saben que se dedicó a sus creaciones artísticas con la misma pasión que al oficio de escribir pensando, aunque los reconocimientos a sus esfuerzos hayan sido dispares.

Atemporalidades

Los libros de ensayos quedan muchas veces acotados al contexto histórico en que fueron escritos y con el paso del tiempo pierden vigencia. No es éste el caso: los mejores de Sontag tienen lo necesario para perdurar, y seguramente quedarán impresos en la memoria del tiempo.

Capítulo 1
Contra la interpretación, gestación y nacimiento de un clásico

Los inicios de la profesión, los estallidos de una época

Naturaleza. Si las transformaciones históricas de los años 60 funcionaban como el caldo de cultivo de nuevos lenguajes expresivos, que encontraban espacios para desarrollarse y crecer, era evidente que el proceso debía generar, también, sus propios intelectuales. *Contra la interpretación*, que fue definido por la crítica más entusiasta como "la Biblia de los años 60" porque de algún modo condensa la quintaesencia de una época hoy mítica, tuvo el valor central de construir una especie de árbol genealógico de los nuevos movimientos. Si cada escrito expresa los gustos de su época, Sontag puso al servicio de las vanguardias de entonces un aparato de relación con el pasado y proyectó sus influencias al futuro.

La que concretó, puede pensarse, fue una operación de descubrimiento de los puntos en común entre obras que en esa época parecían extraordinariamente nuevas, como las del pensador y escritor Jean-Paul Sartre, el escritor Albert Camus o los artífices de la *nouvelle vague* –entre

ellos Jean-Luc Godard y Robert Bresson–, con figuras de un pasado que parecía transitado, entre ellos, tres malditos eternos de la cultura francesa, como Baudelaire, Paul Verlaine y Antonin Artaud. Al hacerlo, realizó una verdadera hazaña cultural: iluminar a los propios franceses sobre su mundo intelectual. Sin embargo, sus intenciones originales eran más modestas, casi personales. Explicaba en el prólogo de *Contra la interpretación:*

> *"Escribir crítica ha resultado ser, tanto un acto de expresión personal como un acto de descargo intelectual. Tengo la impresión, más que de haber resuelto, para mí misma, un determinado número de acuciantes y turbadores problemas, de haberlos agotado. Quizás debería explicar que la postura ante esta o aquella novela, drama, película o lo que sea no me interesa demasiado: en último término no es mi intención clasificar la calidad de las obras de arte (y por esa razón me repugna escribir sobre lo que no admiro, y lo he evitado, la mayoría de las veces), y pocas ilusiones tengo de que algunas de mis específicas alabanzas no sean erróneas, de haber sobrevalorado o infravalorado el mérito de determinadas obras que he discutido, a causa de un apasionado interés por algún problema que éstas plantean. Lo que sí importa es que, a fin de cuentas, cuanto he escrito no es crítica, estrictamente hablando, sino motivo de estudios para una estética, una teoría de mi propia sensibilidad. No se trató (aunque no siempre lo supiera) del enjuiciamiento particular sobre la obra de arte concreta que de hecho me ocupara. Quería exponer y esclarecer las suposiciones subyacentes en determinados juicios y gustos.*"

A partir de esos primeros textos reunidos en el libro, originalmente aparecidos en publicaciones como la *Partisan Review,* sus lectores

experimentaban la gratificante sensación de que, iluminados por su razonamiento, los muchas veces inasibles sentidos del arte y de la historia, parecían claros. O adquirían nuevas significaciones. Muchos años después la ensayista, que escribió aquellos textos cuando tenía entre 26 y 31 años, relataría:

> "*Todavía me divierte recordar como empecé. Conocí por casualidad al codirector de la* Partisan Review*, William Phillips, y sin más le pregunté qué debía hacer para escribir en su revista. Él argumentó que no había condiciones específicas, que me acercara a la redacción para que me encargaran la reseña de algún libro, y ahí estaba yo al día siguiente. En un primer momento amagó darme uno de esos libros que no interesan a nadie, pero yo reaccioné a tiempo y le dije: "Oiga, esos libros son imposibles. Hay uno cuyo título es relativamente atractivo, aunque es posible que sea igualmente malo." Se trataba de The declinar of intelectual, de Thomas Molnar. Phillips sonrió y me encargó la crítica de un libro de teatro, si no recuerdo mal. Así fue como mi sueño de llegar a veinte mil lectores empezó a convertirse en realidad.*"

Contexto. En aquella época, Sontag había encontrado el modo de canalizar su curiosidad en una labor rentable, al tiempo que sacaba un provecho concreto –tenía trabajo– a su vicio más arraigado: la lectura compulsiva. Al poco tiempo de que su nombre empezara a hacerse conocido para el gran público y acaparara la atención de los grandes editores, siempre pendientes de la aparición de potenciales nuevos talentos, una cadena de publicaciones, entre ellos *Partisan Review, The New York Review of Books,* la *Book Week, Evergreen Review, The Second Coming, Moviegoer, Mademoiselle, The*

Nation, *The Seventh Art* y *The Supplement (Columbia Spectator)* empezarían a disputarse sus artículos.

Casi simultáneamente a su irrupción en el panorama cultural internacional, la muerte de Albert Camus en un accidente automovilístico –a él le dedicó uno de los textos de su primer libro de ensayos– y el suicidio de Ernest Hemingway enlutaban al mundo de la cultura, pero entonces todo ocurría a velocidades sorprendentes: el ruso Yuri Gagarin saltaba a la fama como el primer cosmonauta de la historia, se iniciaba la construcción del muro de Berlín, en Alemania, y pocos años después Estados Unidos y la Unión Soviética se enfrascarían en la carrera espacial que culminaría con la llegada del hombre a la Luna en 1969. La píldora anticonceptiva revolucionaba las costumbres sexuales, la minifalda era adoptada en buena parte del planeta y el rock empezaba el camino que lo llevaría de ser una moda a generar una contracultura que renovaba tradiciones, iconos, estilos y costumbres, dotando de voz propia a las nuevas generaciones.

1965. Los Beatles hacían furor alrededor del mundo y los Rolling Stones jugaban a ser su reverso, los chicos malos y desbordados. Reivindicando experimentaciones pasadas, nacieron los filósofos de la droga, como el profeta del ácido, Timothy Leary, que consideraba parte de un ineludible camino hacia el conocimiento el consumo controlado de alucinógenos, prédica que logró un notable eco no sólo en movimientos como el *hippismo* sino también en docenas de psicoanalistas e intelectuales de Occidente. El mismo año en que fue asesinado el líder negro Malcom X, que predicaba que la violencia no es violencia si se ejerce en defensa propia, las tropas estadounidenses desembarcaban en Vietnam, de donde se retiraron derrotadas en la década siguiente. Como la revolución cubana de 1959 –a la que Sontag se adhirió y calificó de “opción revolucionaria”–, la resistencia

del pueblo vietnamita fue inspiradora de docenas de movimientos en América Latina, África y Asia, pero también en Europa –el mayo francés, la primavera de Praga, los grupos armados en Italia y Alemania, la resistencia antifranquista en España–, que soñaban con hacer realidad aquella frase de León Trotski de tomar el cielo por asalto. El espíritu de los 60, que Sontag encarnaba, era que la historia torcía su rumbo y el mundo ya no volvería a ser el mismo.

Cuántos caminos debe recorrer un hombre… *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan se había convertido en el himno del Movimiento de los Derechos Civiles, que es decir todo el progresismo estadounidense, porque formulaba, poéticamente, una serie de interrogantes que debían encontrar respuestas inmediatas. El contexto inicial del tema, los días de la guerra fría, había desaparecido, pero año tras año la realidad política del país parecía renovar su sentido.

¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre para que lo consideren un hombre?

¿Y cuántos mares debe una blanca paloma surcar antes de dormir en la arena?

¿Y cuántas veces deben las balas de cañón volar antes de que las prohíban para siempre?

La respuesta, mi amigo, está flotando en el viento, la respuesta está flotando en el viento.

¿Cuántas veces debe un hombre mirar hacia arriba antes de poder ver el cielo?

¿Y cuántas orejas debe un hombre tener antes de poder oír a la gente llorar?

¿Y cuántas muertes más serán necesarias para que sepa que ya murió demasiada gente?

La respuesta, mi amigo, está flotando en el viento, la respuesta está flotando en el viento.

¿Cuántos años puede una montaña existir antes de que la borre el mar?

¿Y cuántas veces más puede un hombre volver la cabeza fingiendo que no ve?

La respuesta, mi amigo, está flotando en el viento, la respuesta está flotando en el viento.

Después de la publicación de su olvidada primera novela, y poco después de haber empezado a colaborar en las revistas literarias en donde fogueó su pluma, Sontag empezaba a hacerse conocida en los círculos académicos de su país. Fue por eso por lo que decidió reunir en un volumen sus artículos dispersos. La multiplicidad de intereses que la motivaban a escribir –el cine, la literatura, la filosofía, la teoría del arte, el teatro, la política, la historia– podía resultar natural para alguien que siguiese los avatares de la época, pero era casi un exabrupto para el mundo académico, que tendía a la especialización. Esa versatilidad y su fascinación por lo diferente no sólo presidían su actuación pública: caracterizaban su vida privada.

El arte, más allá de la significación

Contra la interpretación. En los dos capítulos iniciales, que le dan sentido al título del libro, Sontag se rebela contra la posibilidad de entender o

juzgar los hechos artísticos desde parámetros éticos o morales, en una clara alusión a buena parte de los criterios vigentes. En ese marco, exalta la "autonomía de la obra", invitando al público a valorarla por sí misma, más allá de sus posibles referencias al mundo exterior. La comprensión del arte debía iniciarse en una respuesta intuitiva del espectador frente al estímulo de cada obra y no a partir de calificaciones o parámetros puramente racionales, históricos –la tradición historicista venía, planteaba, de la crítica inspirada en Hegel y Marx– o ajenos a su lógica interna, cualquiera que fuese la naturaleza de esos otros "significados".

Lo que defendía, en última instancia, era el valor del arte en sí mismo, más allá de lo que pudiera significar: a esa noción está asociado el concepto de "transparencia". Sontag planteaba que el frecuente intento de los críticos por "traducir" las obras de arte a un lenguaje supuestamente más accesible a la mayoría, o más "digerible", era un acto de una absoluta inutilidad, por no decir una afrenta contra lo que la obra era capaz de expresar por sí misma y en su relación directa con el espectador.

Arte y moral. El afán por dar con un supuesto subtexto "verdadero", oculto bajo las formas visibles, era, según entendía, un vicio extendido en la mecánica de los críticos. Un vicio que era necesario erradicar, como todos los que en su visión impedían el ejercicio de la reflexión, la máxima amplitud de las ideas. En este sentido, consideraba como un principio olvidado que arte y moral son cosas bien diferenciadas que responden a lógicas diferentes, una idea recurrente a lo largo de su obra. En otras palabras: el arte no puede o no debería quedar nunca sujeto a clasificaciones exteriores o consideraciones de tipo moral, intelectual o ético. La función del crítico es percibir el contenido de una obra y trasladárselo al público, no interpretarla de acuerdo a parámetros que siempre serán discutibles.

> *“La obligación de la crítica debiera ser mostrar “cómo es lo que es”, incluso “qué es lo que es”, en lugar de pretender mostrarnos su significado.* [...] *El arte no es sólo “sobre algo”; es un algo. Una obra de arte es una cosa “en” el mundo Y no sólo un comentario o un texto “sobre” el mundo”*, sostenía.

La aparición de *Contra la interpretación* (y su impacto inmediato) generó en los críticos de su país una incomodidad evidente que terminó ocasionando un considerable revuelo. Aunque la gran masa de lectores –la mayoría jóvenes universitarios– que desde el principio comulgaba con sus ideas celebró aquella carga contra la arbitrariedad de cierta crítica institucional, su figura comenzó a encontrar enemigos en vastos sectores del poder, lo que en definitiva jugaría a su favor. Desde entonces, Sontag convivió con la polémica, que puede pensarse que es uno más entre los elementos inherentes a su historia y su carrera.

Cúmulos sombríos. Lejos de amedrentarse frente a las críticas en aquella oportunidad, como en las que vendrían después, optó por redoblar la apuesta. Cuando sus colegas salieron a defenderse, en el marco de aquel primer gran cuestionamiento a sus ideas, y en última instancia a la autoridad que una jovencita que acababa de iniciarse tenía para referirse a tradiciones arraigadas, no vaciló en calificar la tendencia a interpretarlo todo como “reaccionaria”, desde el momento en que suponía, en su visión, un “empobrecimiento del mundo”. La crítica especializada, escribió, suele sustituir con un “cúmulo sombrío de significaciones” al arte “tal como es”, y a las experiencias personales y subjetivas que en cada individuo suscitan las obras. Era precisamente este vicio de acercarse a la obra de arte con

intención de interpretarla lo que sustentaba “el espejismo de que exista algo similar al contenido de una obra de arte”, y la inevitable “alteración” “manipulación” y “violación” por los “intérpretes”. En el primer capítulo del libro, definía:

> *“La interpretación es la revancha del intelecto contra el arte, al que se pretende volver maleable, manejable. Ante esta realidad característica de la vida moderna, debo decir que estoy en contra de cierta clase de reducción intelectual, y apoyo un acercamiento a la obra de arte desprovisto de preconceptos.”*

Su pensamiento al respecto quedó expresado en frases como éstas:

- *“Por interpretación entiendo un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas reglas. Interpretar es en este sentido traducir.”*
- *“El moderno estilo de interpretación excava, y en la medida que excava destruye, rotura más allá del texto en busca de un subtexto que resulte verdadero.”*
- *“El mérito de las buenas obras radica ciertamente en algo distinto de sus “significados”, adecuación a un sistema mental de categorías.”*
- *“El arte es la objetivización de la voluntad, es una cosa o representación, y la provocación o elevación de la voluntad. Desde la perspectiva del artista, es la objetivización de una volición. Desde la perspectiva del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad. Toda la historia de las artes podría reescribirse como la historia de las distintas actitudes hacia la voluntad.”*

Forma y contenido. Sontag era consciente de las probables paradojas que suponía la propuesta de su libro –prescindir de la voluntad de interpretar las obras– e intentó dar respuesta a algunas de las preguntas más perentorias. Por ejemplo, ¿cómo podría el crítico resolver la disyuntiva de intentar describir o dar cuenta de las obras sin usurpar sus sentidos ni destruir sus múltiples significados? Su conclusión fue la siguiente:

> *"Primero se exige una mayor atención a la forma del arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma lo silenciaría. Se exige un vocabulario más prescriptivo, más descriptivo, de las formas. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma*."

Luego se detenía en este punto: estaba convencida de que la crítica evolucionaría en la medida en que pudiera superar esa disociación en función de una experiencia sensorial y totalizadora en relación a las obras. Pensaba que, más allá del tema o el asunto al que se refirieran éstas, sería a través de la percepción de la forma y el estilo cómo se adivinarían las auténticas intenciones y el lenguaje del artista. Lo explicaba así:

> *"Es necesario superar lo antes posible la dicotomía entre forma y contenido. Pues el sentido en que la obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Uno y otro existen, pero no necesitan justificación, ni posiblemente puedan tenerla."*

Con estas palabras, expresaba la convicción de que el arte, como la vida, lleva implícita cierta cuota de arbitrariedad que escapa a la voluntad del hombre por dar con algún tipo de justificación racional. Escribió:

> *"Ordinariamente, los críticos que quieren realzar una obra de arte se creen obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Pero todo artista puede rememorar el papel que el azar, la fatiga y las distracciones seguramente tuvieron en su trabajo. En todo caso, el sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta no se halla compuesto por la inevitabilidad o necesidad de cada una de sus partes, sino por un todo."*

Vanguardias sensibles. Muchos años después escribiría, recordando aquellos años y el alcance de sus primeros ensayos:

> *"En aquel entonces me veía a mí misma como una combatiente de nuevo cuño en una batalla muy antigua: contra la hipocresía, la superficialidad y la indiferencia ética y estética. Quizás yo estuviera bien equipada para ver lo que vi, para comprender lo que comprendí, debido a mi amor por los libros, mi eurofilia y mi reverencia ante las artes. No obstante me sorprendió en aquel momento que la gente encontrara novedoso lo que yo decía (no era nuevo para mí), que se me considerara en la vanguardia de la sensibilidad, y ya desde la aparición de esos primeros textos, se me viera como un árbitro del buen gusto. Naturalmente, estaba encantada de ser, en apariencia, la primera que prestaba una atención exhaustiva a algunos de los temas*

sobre los que suscribía, pero a veces no podía creer en mi buena suerte, que me hubiesen esperado a mí para tratarlos.”

Los ensayos que completan el libro componen un retrato de época: Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss, Jean-Luc Godard, los *happenings*, el estructuralismo, el cine francés y la estética *camp* son sólo algunos de los nombres y escenarios en los que se detuvo a pensar renunciando a las antiguas premisas.

“Notas sobre lo *camp*”, un ensayo que hizo historia. Una sensibilidad, una estética del gusto

Entre los ensayos del libro, el que mayor repercusión tuvo en su momento, y el que seguramente mejor refleja el espíritu de la autora por nombrar y dar significación a fenómenos nuevos, es “Notas sobre lo *camp”*, escrito en 1964. De hecho, su reflexión sería considerada años después como uno de los artículos más influyentes de la historia del periodismo estadounidense. Qué significados escondía esa curiosa palabrita fue lo mismo que se preguntó la escritora la primera vez que la oyó de boca de otra joven. Su conclusión, arriesgada, es que aquella palabra desconocida para las masas parecía sintetizar una estética, e incluso un estilo de vida, que hasta entonces nadie se había encargado de definir o nombrar.

Esta denominación, que Sontag utilizó para referirse a una estética o sensibilidad asociada (“el artificio o la exageración”), era, indirectamente, una invitación a que los intelectuales se reconciliaran con los gustos populares, como parte de un proceso que adelantaba una característica esencial de la actualidad. Lo que hoy se entiende como algo natural, que a una persona puedan gustarle Bach y los Beatles, los ritos del carnaval y

Shakespeare, Bergman y MTV, produjo entonces un debate en algunos momentos encarnizado.

El mundo como fenómeno estético. ¿Quién era esa mujer que se refería a cuestiones tan inasibles como sólo puede serlo cierta concepción estética tras la que se abanderaban unos cuantos jóvenes? ¿Por qué deberían importar sus elucubraciones sobre ello?, se preguntaban los críticos tradicionales. Sontag, sin embargo, se mantenía indiferente a la opinión de los colegas conservadores y concretaba operaciones más ambiciosas, y por tanto mucho más arriesgadas: estaba decidida a trabajar sobre esas expresiones y modos de hacer que hasta entonces no tenían cabida en el mundo de la cultura establecida. Formaba parte de una generación que en buena parte entendía que estaba en deuda con el presente y el futuro, antes que con el pasado, y que por tanto no debía rendirle cuentas a nadie.

El *camp*, definió, es "una forma de mirar al mundo como fenómeno estético" que reivindica el artificio, la exageración, la fealdad. El *camp* resultaba también una cualidad apreciable en los objetos y las personas. En esencia, planteó, el *camp* es una estética que privilegia la forma o el estilo sobre el contenido. ("Me siento tan atraída como ofendida por este esteticismo", admitió ella.) Encuentra sensualidad en la androginia y prefiere a la normalidad la exageración de las características sexuales y el travestismo; es una suerte de teatralización. La estética *camp*, descrita por Sontag, apuesta por la capacidad de encontrar el doble sentido, bajo la apariencia de las cosas: el sentido literal y el sentido simbólico, lo que significa determinada cosa, y su valor como "puro artificio". Sostenía:

> *"Además del sentido público "correcto" –de los objetos, el arte, las tendencias, los espectáculos, los edificios o las personas– puede*

entenderse una experiencia privada, bufona de la cosa. En eso consiste, en definitiva, la sensibilidad camp: *en esa doble interpretación, en esa duplicidad de la mirada, espontánea o buscada. La sensibilidad* camp *es plenamente estética, no es moralista, porque no juzga la existencia o la forma de las cosas en términos de bueno o malo. El estilo lo es todo. La seriedad debe ser destronada, según el* camp: *suplantada por una visión cómica del mundo.* [...] *El* camp, *en tanto neutraliza la indignación moral y patrocina el sentido lúdico, es un disolvente de la moralidad.* [...] *El gusto* camp *no propone que ser serio sea de mal gusto, no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en determinados fracasos apasionados*."

En su libro sobre Sontag, Rollyson y Paddock definen así la importancia de aquel ensayo en forma de artículo que haría historia:

"*Camp* es la palabra que representaba la capacidad de Sontag para beber de todos los niveles culturales. [...] Lo *camp* aparece vinculado a su propia definición de arte, que también incluye la idea de artificio o elaboración: una alternativa para la vida real. Lo *camp* es asimismo una sensibilidad estética que se corresponde con un sentido de exclusividad, de búsqueda de una sabiduría esotérica. En este sentido, lo *camp* es un aspecto lúdico del gnosticismo, a la vez que una forma de sabiduría compartida por una selecta minoría."

Recuerdo

Enrique Vilas Mata. El escritor español relató una experiencia que ilustra hasta qué punto el término y la estética de lo "*camp*" se ponían de moda

tras la aparición de ese ensayo:

> *“Recuerdo lo anticuados que estábamos mis amigos y yo, dandys del viejo estilo, odiando la vulgaridad, hasta que llegó esa noche, una noche de verano en Barcelona, en una terraza de Tuset Street, a mediados de los sesenta. Estábamos hablando muy seriamente de la vida, cuando una joven inequívocamente de izquierda, sentada en una mesa vecina, nos interrumpió diciendo: “La vida es una cosa demasiado importante como para hablar seriamente de ella”. Como fuera, quedamos perplejos, se sintió entonces obligada a aclarar sus palabras, y riendo de una manera infinitamente seria, se excusó así: “Es que yo soy* camp”. *Esta frase nos sumió en una mayor perplejidad. ¿Qué diablos era ser* camp? *En ese momento aún no sabíamos que aquella terraza, aparte de ser el feudo de la izquierda divina, era el lugar de mayor concentración de* camps *por metro cuadrado de toda la ciudad. Comenzamos a saberlo cuando un señor muy amable, desde otra mesa vecina, se molestó en explicarnos que* camp *era un término acuñado por una brillante ensayista neoyorquina de izquierda, Susan Sontag, en un libro llamado* Contra la interpretación, *que acababa de publicarse. Lo dominante del* camp, *nos aclaró el señor amable, era destronar lo serio. El* camp *hacia suyas frases como ésta: “La risa es el fracaso de la represión”. El* camp *estaba contra la gravedad, proponía una visión cómica del mundo, y estaba también contra las tediosas y reaccionarias interpretaciones del arte hechas con la rigidez mortal y la gravedad de los críticos de izquierda. El* camp *decía que era posible ser serio sobre lo frívolo y frívolo sobre lo serio. A diferencia de los dandys, los* camps, *que eran dandys de nuevo estilo, apreciaban los encantos*

vulgares que uno podía encontrar en las artes de la cultura de masas. Tras haber leído el libro de Sontag en los días que siguieron, regresamos una noche totalmente reciclados a la terraza de Tuset Street. En una mesa cercana, le oímos decir a un franquista (un padre de familia ajeno por completo al espíritu de aquella terraza) que era muy buena la última película de Alfredo Landa. Comprendí que no debía dejar pasar aquella oportunidad y, girándome hacia él, le dije: "Sí, es muy buena porque es horrible". Y luego le sonreí de una manera infinitamente seria. Acababa de estrenarme como camp."

Si Sontag era consciente de que estaba poniendo en palabras hechos y estéticas desconocidas para el gran público, alumbrando espacios a los que pocos accedían, y que sin embargo adelantaban tendencias y representaban el espíritu de las vanguardias, "Notas sobre lo *camp"* había pasado a ser su caballito de batalla. Escribe al inicio del ensayo:

"Hay muchas cosas en el mundo aún no denominadas y muchas cosas que, aún denominadas, no han sido nunca escritas."

El gusto por encima de la razón. En las páginas que siguen se sumerge en lo que aparecía a sus ojos como una suerte de culto inequívocamente moderno y urbano, desde el que algunos jóvenes se atrevían a cuestionar códigos y tradiciones. Había conseguido plasmar en el papel mucho más que un cúmulo de ideas cristalizadas: había detectado y definido una sensibilidad nueva, dominada por el gusto antes que por la razón. Sin embargo, parte del valor futuro de las "Notas sobre lo *camp"* residiría en que sus reflexiones fueron también extensibles a otras características visibles de la cultura contemporánea, en cuyo núcleo late la inclinación a

considerar el arte no como una imitación de lo existente, sino como una construcción estética autónoma, a menudo exagerada o artificial, que expresa a partir de su forma, y no sólo por su contenido.

Ésta y otras nociones y reflexiones que impulsaba Sontag no eran para nada menores en el contexto en el que surgieron: de hecho, colaboraron en la década de los sesenta con una reformulación nada menos que de las bases de la crítica cultural de su país, primero, y luego del mundo. Después de la reseña crítica sobre el libro que publicó la revista *Time* en diciembre de 1964, titulada "Gusto camp", Sontag se convirtió en una celebridad. Aunque en la medida en que le fue posible intentó preservarse de la popularidad, su nombre dejó de ser una contraseña para iniciados para transformarse en reconocible dentro de la cultura de masas.

Ella se mostraría primero sorprendida y luego reticente ante las exigencias que le planteaba la fama. En el prólogo que adjuntó a *Contra la interpretación*, treinta años después de su publicación, contó:

> *"Qué raro, pensaba yo, que nadie hubiese escrito antes algo como mis "Notas sobre lo* camp*". Se trataba, según creía, meramente, de extender a cierto material nuevo el punto de vista del esteta que yo había adoptado cuando era una joven estudiante de filosofía y literatura, partiendo de los criterios de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega y James Joyce. Yo era una esteta beligerante, naturalmente, y una moralista apenas disimulada."*

En cuanto a la popularidad recién adquirida, expresó: "*No veo por qué querría alguien buscar publicidad. Conozco a un buen número de estrellas de cine y la mayoría de ellas se muestran confusas y desdichadas.*"

En otra oportunidad dijo: "'Notas sobre lo *camp'" me convirtió en el tipo de celebridad que detesto, aunque poco podía hacer al respecto*." Si un año antes era casi desconocida, tras el impacto de sus "Notas..." se había convertido en una escritora famosa. Y sólo tenía 33 años.

Otros ensayos trascendentes

Mártires. Entre los veintiséis ensayos que componen *Contra la interpretación*, "El artista como sufridor ejemplar" merece una lectura atenta. En este texto, la autora se concentra en revelar las asociaciones que el público contemporáneo establece con los artistas y, en ese marco, analiza el papel que cumplen en el imaginario colectivo los escritores asociados al padecimiento físico y emocional. Resume:

> *"El artista es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es el que miramos como capaz de expresar y sublimar su sufrimiento, transformándolo en arte. Como en épocas remotas el pueblo exigía el sacrificio humano en el marco de ciertas prácticas religiosas, los habitantes del mundo de hoy parecen exigirle al artista una considerable cuota de sufrimiento como garantía de veracidad de su arte.* [...] *En una concepción que asocia a los mandatos originales del cristianismo –a los artistas contemporáneos se les exige lo que en tiempos remotos se esperaba de los santos–, esta corriente empalma, subraya, con la tendencia de la cultura occidental a sobrevalorar el sufrimiento. Más precisamente, "los méritos y beneficios espirituales del sufrimiento"*."

El ensayo que sigue, dedicado a Simone Weil, profundiza sus reflexiones en torno a los significados que nutren el imaginario asociado a los artistas y escritores contemporáneos. Siguiendo esta línea de pensamiento, escribe:

> *"Los beatos, los histéricos, los destructivos del yo, son precisamente los autores que aportan su testimonio a esa horrenda y pulcra época en que vivimos. Nuestra era persigue conscientemente la salud, y sin embargo sólo cree en la realidad enfermiza. Respetamos precisamente aquellas verdades salidas de la aflicción. Mensuramos la verdad a partir de categorías de costes del escritor en sufrimiento, y no a partir del estándar de una verdad objetiva, a la que corresponderían las palabras del escritor. Todas y cada una de las verdades deben tener un mártir."*

Con tono categórico, y hasta con cierta inclinación por las afirmaciones aforísticas, Sontag se atrevía a analizar y describir fenómenos velados sobre los que hasta ese momento nadie había reflexionado con esa insolencia, ese atrevimiento que suele acompañar el pensamiento. En aquel tiempo en que soplaban vientos de cambio, en que la sociedad se sabía al borde de una transformación posible, la defensa del placer y el optimismo se imponía como la actitud más sensata y fructífera.

Mosaico: Camus, Sartre, Lévi-Strauss

El escritor francés Albert Camus, el crítico húngaro Georg Lukács, Sartre, el dramaturgo rumano Eugene Ionesco (al que considera "un escritor menor"), Sade, Artaud, los cineastas Robert Bresson ("un director superior"), Alain Resnais y el antropólogo Claude Lévi-Strauss, al que

define como la “figura intelectual más interesante de Francia”, merecen capítulos aparte en el libro.

A Camus, al que no considera un gran escritor ni un pensador de importancia, le reconoce sin embargo una actitud coherente “doble, estoica, desinteresada y participativa”, y la capacidad de haber sabido explotar “una belleza de otro orden, la belleza moral, cualidad ésta descuidada por la mayoría de los escritores del siglo”. Para Sontag, la obra del Premio Nobel (fallecido en un accidente en 1960, tres años antes de que ella diera forma a su ensayo) revela “unos nobles sentimientos en búsqueda de unos nobles actos”, aunque niega sus celebrados méritos literarios. Pontifica:

> *“Se pretende que sea un escritor verdaderamente grande, pero no lo es, como tampoco es un pensador de importancia.”*

La evaluación de la obra de este escritor francés, y argelino de nacimiento, le sirve para referirse a la relación moralidad-literatura, una cuestión sobre la que vuelve en varios de sus libros. Sontag se interesa por Camus en la medida en que le parece representativo del tratamiento que reciben los escritores que basan su prestigio en un cierto ideal ético, político y moral, antes que en sus virtudes artísticas propiamente dichas.

Arte y moralidad. En la visión de la escritora, ambas son cuestiones autónomas, que no tienen ni deberían por qué tener una vinculación directa o natural, pese a que ciertos públicos y parte de la crítica aspiran a encontrar en el arte algo edificante. Sontag se burla del modo en que Camus –al que se refiere como “el marido ideal de las letras contemporáneas”– mueve al lector “hacia conclusiones humanitarias” en casi todos sus escritos. Piensa que en sus libros, más allá del tema que el autor trate, “hay siempre una

mescolanza entre juicios personales, morales y literarios". En su visión de las cosas, esa tendencia que reconoce en Camus, es una forma de contrarrestar la falta de peso de su obra literaria y ensayística, que entiende sobrevalorada. Sentencia:

> *"En Camus no encontraríamos arte ni pensamiento de primera calidad."*

La belleza de su obra, sostiene, es en todo caso de acepción moral: un tipo de belleza *"que tiende a decaer muy rápidamente, y que, cuando se trata de calificar a un artista, no sobrevive a una lectura en profundidad"*.

El arte, piensa Sontag, puede estar asociado a la proposición de ideas morales, sociales y políticas, pero nunca puede quedar limitado a eso. El arte es ante todo una "extensión de la vida", pero entendida como una extensión de las sensaciones. Creer que puede ser una proyección de ciertas categorías morales o de orden intelectual, como desde su punto de vista ocurre en casos como éste, produce una gran confusión sobre la naturaleza de lo que una obra es o debería ser. A la hora de compartir su evaluación sobre Camus, a Sontag le importó poco el prestigio que pudiera tener el escritor: siempre privilegió la honestidad con sus lectores antes que el respeto por lo que pareciera políticamente a ojos de los demás.

La herencia de Sartre. Sontag siempre sintió una profunda admiración por el padre del existencialismo. Esto le sirvió, a su vez, para pensar la reflexión y el arte como puntapiés iniciales para la modificación de una realidad siempre permeable a los cambios. *La náusea,* dice la ensayista, es una metáfora de esa angustia de la conciencia ante un "entorno revulsivo, vacuo", frente a la "superficialidad de las cosas y los valores morales". Una

cuestión que es simultáneamente “una crisis psicológica y un problema metafísico” a tal punto complejo que nunca antes había sido planteado con la lucidez con que Sartre lo caracterizó.

Controntar. El antropólogo estructuralista francés, mientras tanto, rompe desde su visión con la tradicional figura del “coleccionista de datos” y aparece como un intelectual que, muy por el contrario, se muestra permeable a la “revolución psicológica” a la que está expuesto en su confrontación con experiencias y datos sobre “lo otro”, lo diferente, lo exótico.

Levi-Strauss, piensa Sontag, cuenta entre sus méritos con la valentía de no escaparle a la ambivalencia que puede generar la experiencia de confrontación, y en cambio, se asienta en ese sentimiento contradictorio por momentos como punto de partida en su búsqueda del conocimiento. Su “antropología estructural” entiende el ordenamiento de las sociedades y comunidades como estructuras o modelos que encuentran significación sólo en un contexto determinado.

Más allá de conceptos, definiciones o tecnicismos, Sontag también hablaba de sí misma y de su tiempo hablando de otros. Se embarcaba en la aventura de conocer y describir posibles formas de encarar una profesión, una vocación, una forma de sentir y hacer, a la vez que construía con sus textos instantáneas de un mundo pasado. En cada uno de esos retratos y ensayos, en cada recorrido, se enfrentaba a un espejo que le devolvía su imagen, para adherirse, cuestionarla o diferenciarse. Ese mosaico que es su libro –y los que estaban por venir– condensa de algún modo la esencia de su sensibilidad, el nombre de sus deseos y temores, su historia. Así lo percibió la escritora argentina Luisa Valenzuela, que dijo: “Sus escritos son

esencialmente descripciones de dramas de conciencia, más allá del tema que puntualmente traten.”

Hermandad

La muerte de seis millones de judíos europeos por obra de los nazis, en tanto que tragedia histórica reciente que condensó la máxima crueldad de la que el ser humano es capaz, también acaparó su interés en el marco de éste, su primer libro de ensayos. En *Reflexiones sobre el vicario,* esta mujer nacida en el seno de una familia judía, intentó expresar en palabras la búsqueda infructuosa de consuelo y de razones. Una pretensión que desde su punto de vista también había asumido el arte, una de cuyas “funciones morales”, pensaba, es mantener viva la memoria, imponerse como una forma de revancha contra el olvido. La misma función reparadora que persigue el arte, descubrió Sontag, es la posibilidad de hallar justicia. Por eso consideró que el juicio a Adolf Eichmann –que se había llevado a cabo en Jerusalén en 1961 y que tuvo, en su opinión, una función esencialmente catártica, en un sentido casi teatral, como posibilidad de cierre, como resolución parcial o total del drama– era una obra de arte “no abiertamente reconocida” y “pública”. Un hito colectivo, capaz de resignificar el dolor. En este sentido, escribió:

> *“Algún arte, aunque no todas, elige como objetivo decir la verdad. En ese marco, hay que juzgarla por su fidelidad a la verdad y por la pertinencia de la verdad que dice. El proceso contra el partido nazi, las SS, la elite capitalista alemana y la mayoría del pueblo alemán son hechos bien conocidos, sin necesidad de que alguien venga a confirmarlos.”*

Judía. Sontag nunca hizo alarde de esa condición, como tampoco de la de mujer y militante feminista. Levantó esas banderas sólo en los momentos en que, valoró, se hacía imprescindible, pero sin perder la conciencia de que eran circunstancias anecdóticas, que en ningún caso debían entenderse como excepcionales. Los usos de la ironía, cierta conciencia existencial del absurdo, y una sensibilidad especial para reconocerse en las víctimas de persecuciones y abusos de todo tipo, la hermanan, sin embargo, con otras personalidades claves del ambiente judío neoyorquino, como el director Woody Allen, el músico Bob Dylan (nacido en Minnesota pero radicado en la Gran Manzana) o el lingüista y crítico social Noam Chomsky, que, como ella cuestionó siempre duramente las políticas oficiales norteamericanas.

Objetos múltiples

Sontag avanzó en *Contra la interpretación* en este "quehacer de esclarecimiento teórico", evadiendo la frecuente rigidez de los géneros y la pretensión de una temática excluyente. Porque en definitiva estaba formulando una teoría de la cultura moderna, basada en sus propios parámetros estéticos, no justificó jamás por qué se detenía en tal autor o tal tema, y dejaba otros al margen. En el marco de este proceso de reflexión y escritura se detuvo a repensar y describir desde la forma clásica de la película de ciencia ficción (en *La imaginación del desastre)* hasta las posibles razones de la aparición del psicoanálisis ("Un intento desesperado de salvaguardar al individuo contra las opresivas e inevitables exigencias de la sociedad"), con la misma fruición con que caviló en torno a las implicaciones de la falsa dicotomía entre la cultura artístico-literaria y la cultura científica, o las probabilidades de adaptación exitosa de una novela al lenguaje del cine (en *Una nota sobre novelas y películas)* proponiendo a

sus lectores un juego de inteligencia, la solución a un rompecabezas a un tiempo caprichoso y genial.

Consagración temprana. *Contra la interpretación* fue ganándose, en los meses posteriores a su publicación, la admiración de públicos muy diversos: de algún modo, impactaba de lleno en el espíritu de un tiempo de debates y sed de nuevos parámetros culturales. Al poco tiempo de su aparición ya era un *best seller* universitario en los Estados Unidos, materia de conversación obligada dentro y fuera de las aulas. La fiebre por su lectura se trasladó luego a Europa y a América Latina. Ella se volvió demasiado famosa: en enero de 1966 *The New York Times Review of Books* se refería a ella como "la chica de moda".

Sin que lo hubiese planificado en el momento de su escritura, sus textos revelaban en conjunto una coherencia sorprendente y expresaban en un sentido amplio el sentir de parte de una época que operaría como bisagra en la historia reciente. Con la agitación política y cultural de los años sesenta como trasfondo, Sontag edificaba su identidad literaria, sumando pieza por pieza a una obra que llegaría a ser fundamental en su género. Hay libros que hacen historia, y *Contra la interpretación* fue uno de esos casos.

Capítulo 2
Muchacha combativa

La lucha y la palabra

El ejercicio de la reflexión permanente la condujo a tomar partido en casi todos los episodios políticos y sociales que marcaron su época: para Sontag, atender y denunciar los excesos e injusticias que pudieran cometer los gobiernos y regímenes era, antes que una elección posible, una de las funciones primordiales que le cabían como persona pública. Su compromiso con las causas que consideraba justas la definían tanto como la lucidez de sus escritos. En su caso confluían con naturalidad la teoría y la práctica, el compromiso público, muchas veces político, y la voluntad reflexiva. Decía:

> *"Escribir es una forma de luchar. Mi compromiso con la sociedad es de naturaleza personal. Si me he comprometido con algunas causas es por una cuestión de conciencia. Creo que el escritor debe hacer bien su trabajo y que su único compromiso obligado es con el lenguaje. Si un escritor decidiera no comprometerse, lo respetaría; eso es algo que se hace como ser humano, como individuo."*

Paralelamente al desarrollo de su obra, Sontag hizo gala, durante la segunda mitad del siglo XX y principios de éste, de una activa militancia también en materia de derechos humanos. La certeza de que debía jugársela por aquellos valores en los que creía la llevaron a recorrer territorios tan alejados del confort como Camboya, Vietnam o Sarajevo (Bosnia). Allí, en un teatro sacudido por el estallido de morteros y proyectiles, dirigió, a principios de la década de los 90, su puesta en escena de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, con la esperanza de que el arte pudiera servir de antídoto a la violencia de los enfrentamientos que involucraban a bosnios y serbios. Ella consideraba que la relación entre literatura y política, además, es estrecha. Las ideas de un escritor laten en sus textos de ficción, no solamente en sus ensayos. A finales de los años noventa, dijo:

> *"Los principios morales, que son principios políticos, entran en la obra de un modo concreto. Mi novela* El amante del volcán *comienza con el retrato de un coleccionista y termina con una especie de aria sobre la justicia social. Probablemente no hubiese terminado el libro con los monólogos de cuatro mujeres sin mis convicciones feministas. Quiero decir, en la ficción la ideología no aparece de forma transparente sino que conforma de un modo particular las situaciones y los personajes que son producto de la pura imaginación,* [...] *la literatura amplía el mundo. Yo no sería la misma si no hubiese leído a Dostoievski. La literatura es una educación del corazón y de la mente: entendemos mejor las posibilidades humanas, ejercitamos nuestra capacidad de compasión, de identificación. Amo las artes visuales y la música. No podría imaginar el mundo sin la pintura o la música, pero el efecto no es el mismo. La pintura y la música son puro placer.*

También la literatura puede serlo, pero es sobre todo un espacio donde yo misma y el mundo que me rodean se extienden y se amplían."

Vietnam

Sontag dio pruebas sobradas de que estaba dispuesta a luchar por sus ideas, que casi siempre confrontaron con las políticas de los gobiernos de turno en su país. Cuando en 1964, por ejemplo, se declaró contra la intervención en los asuntos internos de Vietnam emprendió una gira por los Estados Unidos con un ex boina verde, convencida de que era posible hacer entender a la población que el país se precipitaría en una guerra absurda. En 1968 publicó una detallada crónica titulada *Viaje a Hanoi*, en la que compartía con sus lectores las impresiones que le había dejado su paso por Vietnam del Norte –adonde había viajado invitada por el gobierno comunista– y una serie de ideas claves para comprender su visión política.

En ese texto, incluido posteriormente en el volumen de ensayos *Estilos radicales* (1969), dejó constancia escrita de su "solidaridad política y moral con Vietnam", y se definió como una "amiga norteamericana de la lucha vietnamita". También allí detalló las dificultades que implicaba una experiencia de confrontación cultural entre una intelectual neoyorquina y el pueblo vietnamita, comparó la revolución de ese país con la cubana ("casi todas la comparaciones son favorables a la revolución cubana y desfavorables a la vietnamita, según la pauta de lo que es útil, instructivo, imitable y pertinente para el radicalismo norteamericano"), y dio cuenta de su percepción de lo que Estados Unidos significa y representa para el resto del mundo. Para ella, su país encarnaba, en esencia, dilemas políticos, filosóficos y éticos de improbable resolución. En este sentido, escribió:

> *"Durante estos últimos años, Vietnam ha estado presente en mi espíritu como la imagen paradigmática del sufrimiento y el heroísmo de 'los débiles'. Pero quien me obsesionaba realmente era Estados Unidos, 'el fuerte': las características del poderío norteamericano, de la crueldad norteamericana, del fariseísmo norteamericano."*

Para ella, Vietnam estaba siendo "brutal y arrogantemente masacrado por una superpotencia grotescamente armada", razón por la cual "aportaba la clave para una crítica sistemática de Estados Unidos".

Qué se denuncia. Por entonces, la mayoría de sus amigos y colegas cuestionaban su actitud, afirmando que no había razones de peso para preocuparse, y mucho menos para enfrascarse en lo que veían como una suerte de cruzada perdida de antemano. La escritora les respondió en conjunto al afirmar que más allá de partidismos, y de causas de derecha o izquierda, "existen cuestiones que necesariamente hay que denunciar y otras que necesariamente conviene defender".

Afirmó en ese sentido que se sentía defraudada por muchos de sus compatriotas, para quienes la seguridad individual se imponía sobre la necesidad de tomar partido por la justicia. Desde su lógica, era natural volcarse en defensa de los débiles, en este caso los vietnamitas. Pero sobre todo le parecía necesario criticar a un gobierno apoyado por buena parte de una sociedad que asistía al espectáculo atroz de la guerra como si se tratase de una excursión triunfal. No era cómodo entonces, y no lo sería nunca en el futuro, oponerse a un gobierno que decide ir a la guerra manipulando, a través de los medios de comunicación y los recursos del Estado, a las grandes mayorías. Años más tarde relataría a un diario argentino:

“La mayor parte de la gente que conocí era muy apolítica, y cuando empecé a pensar en la guerra de Vietnam y a hablar públicamente contra la guerra, la reacción fue tremenda. Nos apedreaban y acusaban por todos lados. Quienes nos habíamos hecho eco de esa causa parecíamos a ojos de los demás como un grupo de excéntricos. Cuando empezamos a manifestarnos, no existía ningún movimiento contra la guerra, muchos de mis amigos en Nueva York, escritores y artistas, pensaban, por decirlo de manera graciosa, que estábamos exagerando enormemente el significado de esa guerra, y no entendían por qué debían verse involucrados.”

Esas reacciones la llevaron a pensar:

“En Estados Unidos hay momentos excepcionales en que la gente se moviliza por una cuestión política y ética, pero lo cierto es que en este país no tenemos política, en el sentido de lo que la política significa en Europa o América Latina. Ésta es una de las razones por las que tenemos esta delirante y vacía retórica religiosa, tan extendida. Esta actitud encuentra su causa en un ethos *de sentirse bien y afirmarse en la propia codicia, muy apropiada para una sociedad capitalista y consumista. Si uno se lo tomase en serio –y a veces pienso que es preciso hacerlo– debería decir que hay unos cinco millones de psicóticos en este país, en términos de lo que su credo representa. En este país uno puede movilizar gente fácilmente en torno a un lenguaje religioso. Pero no puede movilizar a nadie en torno a un lenguaje político...”*

En cascada. Para sorpresa de los estadounidenses, el final de aquella guerra de diez años, con el triunfo de Vietnam del Norte, propulsaría una oleada de rebeldía mundial: miles de jóvenes, inspirados tanto en la revolución cubana como en la derrota estadounidense, pensaban que era posible, aquí, allá, en todas partes, tomar el cielo por asalto. No se entendería jamás la repercusión inicial de la obra de esta pensadora apartándola de la caldera de aquella época en que parecía que todo estaba por hacerse, que los cambios que se soñaban eran irreversibles y que la voluntad podía diseñar un futuro mejor para la humanidad.

No está de más recordar que durante los años 60 París vio estallar el llamado "Mayo Francés" –estudiantes y obreros luchando juntos en las calles–, Praga generó su primavera revoltosa, Argelia había triunfado en su larga y violenta lucha contra el colonialismo francés y en el Congo africano las masas se levantaron contra el dominio belga. La realidad mundial parecía empezar a confirmar lo que los teóricos de la revolución habían postulado durante lustros, de Marx en adelante. Nombres como los de Ho Chi Min, Ben Bella, Che Guevara, Patricio Lumumba o Daniel Cohn-Bendit se convertían en contraseña de identidad para millones de ciudadanos de un mundo que estaba transformándose.

Irreverencias

Sontag creía entonces que el socialismo era la respuesta posible a los problemas reales del hombre y veía con asombro lo que consideraba una especie de ceguera interesada de millones de personas de su propio país. En su diagnóstico, Estados Unidos se quedaba atrás porque "siempre se habían impuesto y seguirían imponiéndose intereses materialistas y consumistas" a los ideales de su propia fundación. En esa época hubiera deseado no sentirse tan sola. Nueva York, la ciudad donde vivía, era para ella un

remanso, una suerte de territorio culturalmente autónomo, dentro de un país con el que siempre mantendría una relación ambivalente, de amor y odio.

En abril de 1985, en una entrevista, dijo sobre Estados Unidos:

> *"Este es un país culturalmente muy vacío, y creo que esto ha ocurrido desde tiempos remotos. La gente vive muy aislada, sale poco, ve la televisión y se entretiene con sus videocasetes, mientras muchas necesidades comunitarias se ven frustradas a causa del lenguaje egoísta en que la población fue educada. Lo que subsiste, finalmente, es un sentimiento comunitario muy superficial, que convierte a la gente en mucho más complaciente. Resulta muy difícil para la mayoría de los estadounidenses creer que el resto del mundo existe, que entiendan que hay otra gente y entiendan que hay problemas. Pero es que este país tiene tanto poder que uno desearía que su población fuera un poco más sofisticada, un poco más consciente del resto del mundo y menos temerosa de que pueda venir alguien a privarlos del estatus de excepción del que gozan o creen gozar. Claro que no lo justifico de ningún modo."*

La guerra de Irak, sin medias tintas

Tras los atentados a las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001, y el posterior ataque de las tropas estadounidenses a Irak que dio inicio a la guerra, Sontag volvió a poner en el tapete, como otras veces, las contradicciones y mentiras de un país y un gobierno –el de George Bush hijo– poco amigo de las críticas. En esta oportunidad se hizo eco de la minoría de estadounidenses que alzaron su voz contra la política belicista impulsada por los sectores más retrógrados del gobierno, e hizo públicos sus puntos de vista al respecto en una serie de artículos que publicaron y

reprodujeron medios de su país, pero también diarios y revistas de América Latina y Europa.

La enorme repercusión de su opinión en Europa la llenó de satisfacción: desde muy joven se había sentido más ligada emocional e ideológicamente al Viejo Continente que a su propio país. De hecho, incluso sus detractores consideraban su aporte intelectual como clave para el ingreso y aceptación de escritores y pensadores europeos –entre ellos Walter Benjamin, Elias Canetti, Roland Barthes, Antonin Artaud– al mundo universitario estadounidense. Sontag escribió:

"*El compromiso político de los ciudadanos me parece necesario. Vivimos en un mundo que nos obliga a ser políticos para salvar nuestras vidas o las de otras personas.*"

Misiles verbales. Durante los días en que la televisión mostraba las imágenes distantes de la guerra, Sontag concedió numerosas entrevistas, en las que fijó su posición. Dijo:

> "*En principio, entiendo esta guerra como un pretexto de los Estados Unidos para la expansión de su política exterior. Me parece además que el petróleo es el elemento central de la guerra, aunque también incluyo entre sus causas directas a la industria armamentista, que precisa de una nueva oportunidad para usar sus juguetes.*"

En un artículo que escribió para *The New York Times*, un año después del atentado, sintetizó así su punto de vista:

"[...] *Cuando el Gobierno le declara la guerra al cáncer, a la pobreza o a las drogas significa que el Gobierno está pidiendo que se movilicen nuevas fuerzas para afrontar el problema. También significa que el Gobierno no puede hacer mucho por solucionarlo. Cuando el Gobierno le declara la guerra al terrorismo –siendo el terrorismo una red multinacional de enemigos y básicamente clandestina– significa que el Gobierno se está dando permiso para hacer lo que quiere. Cuando quiera intervenir en alguna parte, lo hará. No tolerará ningún límite a su poder.* [...] *No digo que no estemos frente a un enemigo perverso y aborrecible que se opone a la mayoría de las cosas que más quiero – entre ellas, la democracia, el pluralismo, el secularismo, la igualdad de los sexos, los hombres sin barba, el baile, la escasa ropa y, claro, la diversión–. Y ni por un solo instante cuestiono la obligación del Gobierno norteamericano de proteger las vidas de sus ciudadanos. Lo que sí cuestiono es la pseudodeclaración de una pseudoguerra. Esas acciones necesarias no deberían considerarse una "guerra". No hay guerras interminables, pero sí hay declaraciones de la extensión del poder por parte de un Estado que cree que no puede ser desafiado.* [...] *Hay mejores maneras de frenar a los enemigos de Estados Unidos, menos destructivas de los derechos constitucionales y de los acuerdos internacionales que sirven al interés público, que seguir invocando la noción peligrosa y lobotomizante de una guerra interminable."*

En abril de 2003 declaró en una entrevista en el diario italiano *La Stampa:*

"En Estados Unidos existe una nueva visión imperial del mundo. Estados Unidos claramente quiere dominar el mundo, e Irak es el país

más débil. Los ideólogos de esta guerra tienen su propia visión del mundo. No son estúpidos; son radicales y, por ende, personas peligrosas que cometen actos ilegales. [...] *Creo que la democracia está en peligro. Pienso que la república se terminó y empezó el imperio. Si Clinton era César, Bush es Augusto. Temo que nos convirtamos en una sociedad militarizada donde las libertades correrán peligro. No veo la hora de que termine esta guerra*."

Blanco de críticas. En su país de origen, este tipo de comentarios convocaron la ferocidad de los más acérrimos defensores del Gobierno y de quienes se abanderaban detrás del discurso oficial. El poeta argentino Juan Gelman salió en su defensa, publicando una columna de opinión que tituló "Perplejidades", en la que narró la magnitud de las acusaciones lanzadas en contra de Sontag:

"Se la acusó de 'odiar a los estadounidenses', de 'idiota moral', de 'traidora', se propuso confinarla en el 'desierto' y hasta se opinó –un tal Todd Gaziano, de la Heritage Foundation, en el programa televisivo de Ted Koppel– que en adelante había que prohibirle 'hablar en círculos de intelectuales honorables', ya que merecía ser 'deshonrada y despreciada por sus absurdos puntos de vista'. Un artículo de *The New Republic* comenzaba así: "¿Qué tienen en común Osama bin Laden, Sadam Hussein y Susan Sontag? Nada menos que la destrucción de Estados Unidos. "Pero la escritora sólo piensa que revisitar la guerra del Golfo no es la manera de enfrentarse a ese enemigo, el terrorismo", rememoró Gelman.

En esa misma columna, el poeta argentino citaba una frase que Abraham Lincoln dirigió alguna vez al undécimo presidente de Estados Unidos,

James Knox Polk, aplicándosela en este caso a Bush (h) e indirectamente a sus seguidores:

> *"El presidente no sabe dónde está. Es un hombre confundido, atolondrado y miserablemente perplejo. Quiera Dios que pueda mostrar que en su conciencia no hay algo más deplorable que su perplejidad mental." Aunque Gelman fue un poco más allá, y arriesgó, a título personal: "Parece que la conciencia del hoy presidente de los Estados Unidos, más que a perplejidad, huele a petróleo."*

De haber podido, seguramente Sontag también hubiese estampado su firma bajo esas líneas.

Cooptar. Pese a que a lo largo de las últimas décadas de su vida la escritora fue un referente de la izquierda en todo el mundo, en sus últimos años, fiel a su naturaleza, se atrevió a cuestionar los significados profundos que rigen categorías como las de izquierda-derecha, y que en una lectura superficial podrían parecer cerrados. Lo que Sontag criticaba a la izquierda, en última instancia, era sobre todo cierta cuota de conformismo o resignación que parecía a sus ojos haberla cooptado frente a la consolidación del sistema capitalista y las desigualdades y contradicciones que éste impone. Con ánimo de provocación, declaró:

> *"Quizás sigo siendo de izquierda. Aunque no tengo claro qué significa ser de izquierda hoy día. La izquierda, tal como la conocíamos, ha desaparecido. La justicia social sigue siendo el interés primario de la izquierda, pero hoy hay gente que tiene rentas diez mil veces superiores a las del resto. Vivimos una victoria total del capitalismo:*

el incentivo del dinero rige nuestra cultura y nuestra forma de vivir en casi todo el mundo. En Estados Unidos los ricos se vuelven cada día más ricos y los pobres cada vez más pobres: no es un lugar común, es la realidad. Y la izquierda, que luchaba por la justicia social, hoy está a la defensiva: la gran lucha hoy es, sobre todo, por el medio ambiente y la ecología. La racionalidad del capitalismo consiste en que se puede ganar mucho dinero produciendo cosas y casi nadie cuestiona esta idea, aunque hay un montón de contradicciones. Vivimos en una sociedad del entretenimiento, que fomenta el individualismo y la búsqueda de la propia comodidad, con lo que la gente no tiene ningún interés en oír hablar de justicia y solidaridad."

Gabo y la polémica

Sontag sostenía que, antes que a una lealtad obligada con determinadas personas o gobiernos, respondía a sus convicciones sobre determinados sistemas de valores e ideas. Así como cuestionaba categorías como las de izquierda y derecha, soportando en consecuencia las duras acusaciones y cuestionamientos, se atrevía a discutir regímenes de los que en otro tiempo había sido una encendida defensora. Era el caso, por ejemplo, de Cuba y el Gobierno de Fidel, que allá por los 60 había defendido como una opción superior, pero al que en sus últimos años cuestiona porque, en su opinión, muchas de las medidas implementadas en ese momento agredían los principios democráticos.

Uno de los episodios más resonantes de los que fue protagonista, en relación a este tema, fue la polémica pública que mantuvo con el Nobel colombiano Gabriel García Márquez en abril de 2003, cuando ambos participaban en la Feria del Libro de Bogotá, Colombia. En esa oportunidad, Sontag se manifestó contra los fusilamientos a disidentes

cubanos ordenados por el Gobierno cubano y exigió que García Márquez se pronunciara al respecto, recordando que escritores del calibre del portugués José Saramago, a quien se solía identificar como comunista, ya habían manifestado su rechazo público a las medidas de Castro.

Según Sontag, aunque los intelectuales no pueden pensarse como un grupo o una clase conjunta, en los casos en que se reprime la libertad de expresión no pueden guardar silencio. Amenazó:

> *"Sé que aquí Gabriel García Márquez es muy apreciado, y sus libros muy leídos; es el gran escritor de este país y lo admiro mucho, pero es imperdonable que no se haya pronunciado frente a las últimas medidas del régimen cubano."*

"Yo mismo no podría calcular la cantidad de presos, de disidentes y de conspiradores que he ayudado, en absoluto silencio, a salir de la cárcel o a emigrar de Cuba en no menos de veinte años", respondió Gabo. "Muchos de ellos no lo saben y con los que lo saben me basta para la tranquilidad de mi conciencia. En cuanto a la pena de muerte, no tengo nada que añadir a lo que he dicho en privado y en público desde que tengo memoria: estoy en contra de ella en cualquier lugar, motivo o circunstancia. Nada más, pues tengo por norma no contestar preguntas innecesarias o provocadoras, aunque provengan –como en este caso– de una persona tan meritoria y respetable." Centenares de medios del mundo se habían hecho eco de la polémica.

Capítulo 3
Memorias de una joven formal

La infancia, la soledad, los libros

Origen. Sontag nació en el Hospital de Mujeres de Manhattan el 16 de enero de 1933. Su madre, Mildred, pasaba buena parte del año acompañando a su marido, comerciante, en sus viajes por el mundo. Sin embargo, Mildred decidió regresar a su país para dar a luz a su primera hija. El padre de Sontag, Jack Rosenblatt, era dueño de una empresa de compraventa de pieles, la Kung Chen Fur Corporation, cuya sede central operaba en China. Cuando Susan nació tenían, respectivamente, 26 y 28 años. En febrero de 1936, el matrimonio vio nacer a su segunda hija, Judith. Como sus padres viajaban permanentemente, las chicas quedaron, durante sus primeros años, al cuidado de sus abuelos y de una exigente niñera irlandesa. Apenas con cinco años, Susan recibió un golpe devastador: el 19 de octubre de 1938 murió el padre, al que apenas conocía, a causa de una tuberculosis pulmonar. Poco después, ella sufrió su primer ataque de asma.

Tras la muerte de Rosenblatt, Mildred y las dos niñas iniciaron una serie de mudanzas en busca de un lugar en el que vivir en paz. Además, el sitio debía cumplir con ciertas condiciones climáticas que en teoría favorecerían

la mejoría del asma. Así fue como primero se trasladaron a Miami, para después pasar a ocupar un chalet en Tucson, Arizona. De todos modos, y más allá de los beneficios naturales de uno u otro lugar, las circunstancias estaban lejos de ser las ideales para el crecimiento de las niñas. En primer término, Mildred pasaba muy poco tiempo con ellas. Y cuando estaba presente, demostraba estar mucho más interesada en sus propios asuntos que en las necesidades y demandas de las hijas. Sontag siempre se referiría a ella luego como una mujer indiferente, poco maternal. Además, tras la muerte de su marido, bebía. Era habitual que sus hijas la vieran a cualquier hora del día alcoholizada.

El refugio de los libros

Una vez que aprendió a leer, Susan encontró consuelo en los libros. Ya a los siete años se había impuesto la rutina de leer la obra completa de cada autor por el que sentía interés. A los diez años era una experta admiradora de Edgar Allan Poe, por quien sentía una afinidad especial. Pero también libros menos oscuros como *La vida de Madame Curie* o *Mujercitas* tuvieron influencia en su formación: tanto la figura que le proporcionó el primero –el modelo de la mujer dedicada a la ciencia que combinaba esa especialidad profesional con la literatura– como ciertas características del personaje de Jo en la novela de Louisa May Alcott, se convirtieron en modelos de vidas ejemplares.

Durante años, de hecho, e inspirada en Madame Curie, amasó el sueño de convertirse en una destacada bioquímica. Del mismo modo, casi sin darse cuenta, iniciaba con sus rutinas de lectura un proceso creativo y de conocimiento que significaría, en rigor, el inicio de su formación literaria.

Sus familiares y sus amigos de la infancia la recuerdan como una lectora compulsiva, hasta tal punto que el hombre con quien se casó su madre doce

años después de enviudar, un poco en broma y un poco en serio, solía decirle que si seguía tan absorta en sus libros nunca encontraría tiempo para enamorarse. Claro que Nathan Sontag, su padrastro, exageraba. Sin embargo, por aquellos días la niña crecía ajena a ese tipo de especulaciones: se había propuesto convertirse en escritora profesional, y la posibilidad de concretar ese sueño consumía todos sus esfuerzos. Ya por entonces se sentía mucho más una ciudadana del mundo –la literatura es un universo en sí mismo– que una típica joven estadounidense. Años después diría:

> *"Un escritor amigo dijo en cierta ocasión de mí que procedo de un lugar existente desde el punto de vista intelectual, pero inexistente desde el punto de vista geográfico y étnico, y creo que estoy de acuerdo con él. No experimento ninguna lealtad profunda hacia el lugar en que vivo."*

Sontag poseía en aquella edad de ambivalencias naturales una cualidad que supo reconocer a tiempo, y que parecía diferenciarla de la mayoría de sus amigas, más interesadas en los juegos o en los chicos. Ella recordaría, años más tarde:

> *"Todo parecía despertar mi interés. Mi necesidad de encontrar causas y razones, una cierta compulsión a encontrarle el sentido a las cosas era notoria."*

Aún adolescente, intuía que lejos de perjudicarle esa cualidad le abriría mayores posibilidades de percepción y favorecería todo su acercamiento a la escritura. No se equivocaba.

Chicago. A los 15 años, tres después de que la familia se hubiera trasladado de nuevo, esta vez a Los Ángeles, California, Susan ingresó a Universidad de Berkeley. Un año más tarde, en 1949, se trasladó a la Universidad de Chicago. Era una alumna brillante, cuya erudición cautivaba por igual a docentes y alumnos. Sus compañeros de Chicago la recibieron como lo que era: una estrella incipiente. Sontag parecía darle poca importancia a los comentarios de sus pares. Estaba interesada en descubrir la forma más rápida de comenzar a colaborar en alguna de las publicaciones culturales neoyorquinas que hasta entonces había consumido como lectora. Una de esas publicaciones era *Partisan Review*, en cuya plantilla ingresó posteriormente.

Fue también en la Universidad de Chicago donde conoció a su futuro marido, Philip Rieff, y padre de su único hijo. El primer encuentro se produjo en la clase de Sociología que dictaba Rieff con aires de superioridad y distanciamiento. Sontag tenía apenas 17 años y él 28 la mañana en que el profesor la abordó al final de la clase. Le rogó que almorzaran juntos, “en nombre de los futuros hijos”. Diez días después se casaron.

Maternidad. El hijo de ambos nació el 28 de septiembre de 1952 en Boston y fue bautizado con el nombre de David en honor a la famosa escultura de Miguel Ángel. Sontag se dedicó a cuidarlo ayudada por la misma niñera irlandesa que había trabajado en casa de sus padres. Pero en cuanto le fue posible volvió a inscribirse en un curso universitario, esta vez en la Universidad de Connecticut, en 1953. Un año más tarde, paseaba por los pasillos de la Universidad de Harvard, en donde se había matriculado en un curso de Filosofía, y soñaba con marcharse a Francia. David, pensaba, podría quedar al cuidado de la niñera o de su padre: el asunto no la

desvelaba. Pensaba que su carrera le exigía sacrificios que debía estar dispuesta a hacer, y que la maternidad no debía convertirse en un obstáculo para su proyecto profesional. Tampoco le importaba demasiado mantener su matrimonio. En 1957 se graduó en Filosofía y Letras en Harvard y decidió partir con destino a París. Para entonces ya estaba separada, e íntimamente sentía que todo estaba por volver a comenzar.

Una vuelta por París. Tras su paso por la Universidad de Harvard, Sontag se instaló en París durante un año (1957- 1958), en un apartamento cercano a La Sorbona. La experiencia fue determinante, hasta el punto de que a partir de ese momento nunca volvió a sentirse del todo cómoda en su propio país. “Soy una europea nacida en los Estados Unidos”, respondía cuando le preguntaban sobre su nacionalidad. Como su admirado Jorge Luis Borges –que sentía que su patria era en todo caso la literatura, y que por voluntad propia murió y fue enterrado en Suiza, muy lejos de su país– ella experimentó, tras su paso por Francia, la sensación de que había nacido en el lugar equivocado.

La certeza de que pertenecía a otra cultura en su caso se vinculaba con la afinidad que sentía con determinados artistas: cineastas de la *nouvelle vague*, como Jean-Luc Godard (“mi vida se divide en un antes y un después de Godard”) o Robert Bresson, y escritores como Jean-Paul Sartre o Jean Cocteau le parecieron más de su árbol genealógico que algunos que filmaban y escribían en su propio idioma. Y no sólo por una cuestión superficial, sino ante todo por una cuestión de originalidad creativa. Estaba fascinada por la mística del estilo francés: le parecía que de algún modo encarnaba “la máxima intensidad del pensamiento y de la vida”.

Regreso. De vuelta a los Estados Unidos, tras la estancia parisina que cambió su vida, continuó su carrera académica en la Universidad de Rutgers. Tenía en mente concretar el viejo sueño de convertirse en escritora, y a decir verdad ya tenía elementos suficientes al menos como para intentar dar el paso. Ella recordaba así aquel momento de finales de los 50:

> *"Mi idea de un escritor era la de una persona interesada por todo, cosa que yo en principio era. Estar interesada por todo siempre me había parecido algo natural, tan natural como me resultaba concebir esa vocación como propia. Era natural suponer que ese ardor encontraría una esfera de acción mayor en una gran metrópoli que en cualquier variante de vida de provincias, incluyendo las universidades en que había cursado mis estudios. La única sorpresa fue que en Nueva York tampoco había gente como yo.* [...] *Me sentía una persona diferente."*

Desde entonces ella repetía, para definirse y al mismo tiempo para desafiar:

> *"Me siento una extranjera en Nueva York. Por muchas razones, soy distinta."*

Entre tanto, la posibilidad de que su matrimonio se recompusiera parecía esfumarse con el correr de las horas. Rieff, que había ido a recibirla al aeropuerto el día de su llegada al país, recibió la petición de divorcio antes de que llegaran juntos a su automóvil. Poco después, Susan pediría a los padres de su esposo quedarse con David y se trasladaría con el pequeño a Nueva York. Tenía entonces 26 años y serias intenciones de comenzar a escribir su primera novela: *Dreams of Hippolyte (Sueños de Hipólito)*, más

adelante rebautizada como *El benefactor* y publicada en 1963, poco antes de que fuese asesinado en Dallas el presidente John F. Kennedy. Por entonces, ya redactaba sus primeros ensayos, sin imaginar el éxito que le depararían. Fueron días en que conocería a María Irene Fornés –a quien le dedicó *El benefactor–,* que se convertiría poco después en su pareja, en lo que representó la asunción en público de una nueva identidad sexual. A pesar de que Sontag nunca negó su bisexualidad, y de que muchas de sus relaciones de pareja con otras mujeres fueron de público conocimiento, una y otra vez evitó hablar del tema, desde entonces y hasta su muerte.

Cineasta

Los años comprendidos entre 1963 y 1969 definen un período en el que, si bien Sontag comenzó a disfrutar del éxito obtenido con sus dos primeros libros, también se enfrentó a los obstáculos que le imponía su condición de famosa. Ya por entonces declaraba que su intención era, en lo posible, dedicarse en el futuro a escribir ficción, pero al mismo tiempo intuía que, en virtud de la acogida que había tenido *Contra la interpretación*, el público le demandaría más y mejores ensayos.

En 1968, en su afán de explorar nuevas formas de aprendizaje y expresión, debutó en la dirección de su primera película, *Dúo para caníbales,* que se exhibió con las salas completas en diversos cines de Nueva York y en festivales como los de Cannes y Nueva York.

Su segundo largometraje, *Hermano Carl,* se estrenó en 1971. En esa película, parte de la crítica creyó reconocer la puesta en escena de problemáticas autobiográficas: en su centro estaba la relación ambivalente y cambiante entre dos mujeres.

También en 1971 se propuso filmar *La invitada*, ópera prima de Simone de Beauvoir, novela que había leído mientras se encontraba embarazada de David y que le había causado una profunda impresión. La escritora francesa, enterada de sus intenciones, le cedió gratuitamente los derechos de la obra, en un claro gesto de apoyo a su colega estadounidense, aunque el proyecto finalmente no se concretó. Y en 1973 sí volvería a dirigir; en este caso, un filme sobre la guerra, rodado en Israel, titulado *Tierra prometida*. Para ella, el cine era un universo abierto a la exploración, tan complejo y fascinante como el de la literatura.

Una extranjera en Nueva York

Estilos radicales. Este libro se publicó en 1969; es un volumen de ensayos impecable, que una vez más se define por el eclecticismo de los temas que abarca –en parte como resultado de que esos textos hubieran sido escritos y publicados en la prensa gráfica en primera instancia– y, claro, por la capacidad de la autora de repensar esas cuestiones desde casi todos los ángulos posibles, de agotarlas.

En dos de estos textos, acaso los más atractivos del libro junto con *La imaginación pornográfica* –un encendido alegato de defensa de la libertad de expresión de unos escritores y grupos a los que la crítica suele menospreciar, amparándose en la idea de que la literatura pornográfica no puede equipararse al arte con mayúsculas–, Sontag expone con una crudeza notable su visión de los Estados Unidos de finales de los años sesenta.

Viaje a Hanoi (1968), el ensayo que cierra el libro es, en rigor, la crónica puntillosa de su paso por Vietnam del Norte: había sido escrito con la esperanza de que sirviera para ganar adhesiones entre los potenciales miles de jóvenes estadounidenses capaces de adoptar una actitud crítica ante la

embestida de Estados Unidos sobre un país con una capacidad de lucha que parecía muy inferior y que, sin embargo, ella consideraba que merecía ser "idealizado" en muchos sentidos.

Ideas molestas. *Qué sucede en Estados Unidos* (1966) era su respuesta a un cuestionario que la *Partisan Review* había enviado ese año a un grupo de intelectuales y escritores a fin de que evaluaran una serie de cuestiones relacionadas con la actualidad y la naturaleza intrínseca de su país. Las preguntas de base de la revista le sirvieron para exponer sin medias tintas su visión del país en que había nacido.

Estas son algunas de las ideas que posteriormente vertió en el libro:

- *"El actual poderío norteamericano es descarado por su escala. Pero también la calidad de la vida norteamericana es un insulto a las posibilidades del desarrollo humano."*
- *"Gertrude Stein dijo que Estados Unidos es el país más viejo del mundo. Ciertamente, es el más conservador. Es el que más tiene para perder con el cambio (un país donde reside el 6 por 100 de la población del globo y posee el 60 por 100 de la riqueza del mundo). Los norteamericanos saben que están acorralados: "ellos" quieren arrebatarnos todo eso a "nosotros", gimen. Y a mi juicio, Estados Unidos merece que se lo quiten."*
- *"El insaciable moralismo norteamericano y la fe norteamericana en la violencia no son sencillamente síntomas parejos de una neurosis del carácter que toma la forma de una adolescencia prolongada, la cual presagia una eventual madurez. Constituyen una psicosis nacional cabalmente desarrollada, sólidamente implantada, fundada, como todas las psicosis, en la negación eficaz de la realidad."*

- “[...] *el propio Gobierno está integrado por cosacos y campesinos. Cuando al ocupante de la Casa Blanca, que manosea a la gente y se rasca las pelotas en público, lo reemplace (si lo reemplaza) un hombre al que le disguste que lo toquen y considere a Ievtushenko “un tipo interesante”, los intelectuales norteamericanos no se sentirán tan descorazonados.”*

En ese marco, Sontag reserva su única esperanza a la potencial reacción de los jóvenes, capaces de enfrentar o cuestionar en alguna medida el sistema de normas y principios entonces vigentes que, entendía, pintaban un panorama desolador. En este sentido, escribió:

> *“Algunos de esos chicos comprenden que debe renovarse toda la estructura psicológica del hombre norteamericano moderno y de sus imitadores.”*

Capítulo 4
Metáforas de resistencia

La enfermedad y sus metáforas
(1977)

Oscuridad. *La enfermedad y sus metáforas*, publicado en 1977, no sólo es uno de sus libros más destacados sino también "una de las obras de la liberación de nuestro tiempo", según la revista *Newsweek*. La Asociación Nacional Literaria de Mujeres (Women's National Book Association) lo incluyó entre los setenta libros de autoras cuyas "palabras han cambiado el mundo".

El exhaustivo análisis que la escritora concretó, esta vez en torno a los simbolismos que acarrean enfermedades como la tuberculosis, en el siglo XIX, y el cáncer en la actualidad, volvió a elevarla, a fines de los setenta, a la cima del reconocimiento. Sus reflexiones, fruto de su experiencia como enferma de cáncer –a principios de 1975 le diagnosticaron un tumor maligno de mama–, eran, en rigor, la forma en que se permitía purgar sus propios temores e inseguridades frente a la posible cercanía con la muerte, a la vez que un intento por superar el pesimismo propio y de su entorno.

Tras diagnosticarle la enfermedad, los médicos le auguraron en su momento un diez por ciento de posibilidades de sobrevivir en los dos años posteriores. Y no sólo sus médicos se dejaron ganar por la desesperanza: en octubre de 1975 el escritor Arthur Miller convocó una asamblea del PEN –una institución fundada en Londres en 1921 que agrupa a reconocidos escritores de todo el mundo– para colaborar en un regalo de diez mil dólares a "la pobre Susan Sontag", que según sus propias palabras estaba "muriéndose de cáncer", por lo que requería con urgencia de una ayuda económica de sus colegas.

La propia Sontag, al enterarse de que padecía cáncer, se había rendido al impulso de culparse a sí misma. "¿Qué he hecho a lo largo de mi vida para provocarme esto?", se preguntaba ante sus íntimos. Aunque no le llevó mucho tiempo entender que no tenía ningún sentido martirizarse de esa forma: pronto advirtió que no había razones por las que sentirse culpable; en todo caso, era la víctima.

A medida que reflexionaba, la angustia fue dando paso a la indignación: semanas después de haberse sometido a una mastectomía radical, pensó que debía ayudar a los demás enfermos a librarse de la humillación de sentirse responsables de la pesadilla que vivían, y que ella alguna vez definió como "una experiencia límite". Ni ella ni los demás eran culpables de nada, y sin embargo ciertos razonamientos muy extendidos, por absurdo que parezca si se analiza desde un punto de vista racional, parecían hacerlos responsables de sus enfermedades.

La escritura de *La enfermedad...* actuó en ella como catarsis, que resultaría, una vez finalizado el trabajo, en uno de sus ejercicios de reflexión más brillantes. El libro, publicado en 1978, analiza en profundidad los posibles motivos por los que algunas patologías se asocian a una cantidad notable de falsos significados, mitos populares, explicaciones

psicológicas y hasta fantasías descabelladas tendentes a justificar su existencia o dar cuenta de sus causas. Le interesaba especialmente enfatizar el hecho de que esos significados son casi siempre arbitrarios, “intratables y caprichosos”.

En este sentido, escribió:

> *“La manera más veraz de mirar la enfermedad, y la más sana para el enfermo, es la más purificada, la que resiste el pensamiento metafórico.”*

Así como en el pasado la tuberculosis –enfermedad que había causado la muerte de su padre– era generalmente asociada a la vulnerabilidad de carácter de las personas, a la sensibilidad de los artistas, a cierta visión romántica (solía llamársele “La enfermedad de la pasión”), en un paralelismo llamativo, hoy se atribuye al cáncer otra serie de significados y metáforas igualmente injustificados. Se cree, por ejemplo, que la enfermedad es consecuencia de la represión de las emociones (sobre todo la ira), cuando no hay ninguna evidencia científica en este sentido. Este tipo de justificaciones simplistas no hacen, en definitiva, más que culpar a los enfermos de las patologías que padecen, denunció Sontag, haciéndolos aún más débiles al sentirse responsables de su sufrimiento.

> *“Opiniones tan descabelladas y peligrosas como las que sostienen que la enfermedad no es tanto lo que el mundo ha hecho de la víctima, sino lo que la víctima ha hecho de sí misma, no sólo descargan sobre el paciente la responsabilidad del mal que le aqueja, sino que además de impedirle comprender la gama de tratamientos posibles, lo apartan implícitamente de todo tratamiento. Se da por sentado que la cura*

depende en primer término de la capacidad de amor propio del paciente, y es injusto que así sea."

Contra esa condena implícita, Sontag se rebelaba violentamente y con un doble propósito. Por un lado, liberar a los enfermos tanto de la injusticia de creerse culpables de sus enfermedades como de las diversas manifestaciones de desprecio con que son muchas veces marginados. Por otro, incentivarlos a buscar la cura bajo la certeza de que la posibilidad de una nueva perspectiva los dotaría de una mayor objetividad respecto de su posibilidad de mejoría, y renovaría sus esperanzas, devolviéndolos a la acción.

Explicaba:

"Mi tema no es la enfermedad física sino el uso que de ella se hace como figura o metáfora."

Su propósito era ese: separar la paja del trigo. Una cosa es la enfermedad –una infección bacteriana en el caso de la tuberculosis, una patología celular en el caso del cáncer– y otra las metáforas a ellas asociadas. *"A quien se hace sentir responsable de su enfermedad, se le está diciendo que se la merece, que eso le ocurre por algo."* Ese razonamiento la condujo a un dato sobrecogedor: *"Las metáforas y los mitos matan."*

En lo referente a la cosmogonía de significados asociados a una y otra enfermedad, distintos pero producto de un mecanismo similar, puntualizó en el libro:

"Tanto el mito de la tuberculosis como hoy el del cáncer sostienen que uno es responsable de su enfermedad. Pero la imaginería del cáncer es mucho más punitiva. No hay duda de que, siguiendo los criterios románticos sobre el cáncer y la enfermedad, estar enfermo por exceso de pasión no deja de tener su encanto. En cambio, es más bien vergüenza lo que se tiene de una enfermedad atribuida a la represión emotiva. [...] *Atribuir el cáncer a una falta de expresividad equivale a condenar al paciente: muestra de piedad que al mismo tiempo es manifestación de desprecio."*

Por último, se atrevió a pensar esas metáforas y significaciones casi denigrantes para con quienes padecen las enfermedades como posibles proyecciones de una serie de cuestiones irresueltas en términos sociales, que excedían la realidad de los enfermos. Las pensó, entonces, en el marco de una lectura más abarcadora, la de la sociedad moderna en contradicción con ciertos fenómenos que aparecen como incontrolables, como puede ser la imprevisibilidad de la muerte. Sontag creyó entender que el estigma con que la sociedad cargaba a los enfermos con una y otra enfermedad representaba de algún modo lo que significaba "el mal" para una comunidad determinada, aquello que el colectivo temía y por ende rechazaba de plano.

En este sentido, concluyó:

"Nuestros modos de ver el cáncer y las metáforas que le hemos impuesto denotan de una forma muy precisa las vastas deficiencias de nuestra cultura, la falta de profundidad de nuestro modo de encarar la muerte, nuestras angustias en materia sentimental, nuestra negligencia y nuestras imprevisiones ante nuestros auténticos

“problemas de crecimiento”, nuestra incapacidad de construir una sociedad industrial avanzada que sepa concertar el consumo, y nuestros justificados temores de que la historia siga un curso cada vez más violento. El cáncer como metáfora caerá en desuso, me atrevo a predecirlo, mucho antes de que se resuelvan los problemas que tan persuasivamente supo reflejar.”

El sida y sus metáforas
(1988)

A *La enfermedad…* Sontag añadió una década más tarde un anexo en el que profundizó el tema hacia el sida. Como enfermedad de transmisión sexual que es, el sida también evoca significados asociados “a la plaga como castigo”. En el prólogo de este segundo ensayo sobre el tema vuelve a referirse a la tuberculosis y el cáncer como el castigo que el enfermo se ha buscado, lo que ella interpreta como una desconsideración peligrosa. En la última, avanza en su intento por comprender lo que una sociedad expresa cuando sus integrantes se comportan de determinada forma.

Así como la tuberculosis y el cáncer, cada uno a su modo, parecían ser vistos como el castigo merecido tras llevar una “vida malsana”, el sida parecía encarnar metafóricamente “el castigo a la laxitud moral o la perversión”. En el trasfondo de la visión social –y deformada– de la enfermedad, pensó, parece latir “un juicio moral” a las sociedades contemporáneas.

En 1977, parcialmente recuperada del cáncer –que sin embargo reaparecería varios años después–, impulsaba el lanzamiento de su libro *Sobre la fotografía*, compuesto por sus indagaciones sobre el tema, que *The*

New York Review of Books venía publicando desde cuatro años antes en forma de artículos.

Capítulo 5
De ensayista a novelista

Sobre la fotografía
(1977)

Pensar la imagen. En el principio fue una idea aparentemente sencilla: bosquejar las razones y consecuencias de la omnipresencia de las imágenes fotográficas en las sociedades modernas, en un artículo que publicaría *The New York Review of Books* a mediados de la década del setenta. Pero la tarea se volvió bastante más compleja a medida que la escritora empezó a profundizar en el tema y dio origen a otro de sus clásicos. En mayo de 1977 Sontag sumaba seis ensayos, había asumido que la fotografía pasaba a ser para su vida una auténtica obsesión y se proponía publicarlos en un volumen bibliográfico. Las críticas de algunos de los más importantes medios de su país celebraron con reseñas muy elogiosas la aparición del libro, y entre el público la obra causó conmoción.

The New York Times Review of Books, en donde habían sido publicadas la mayor parte de los originales, destacó: “Cada página de *Sobre la fotografía* plantea importantes y hondas cuestiones sobre su tema y las analiza de manera inolvidable.” La revista *Time* calificó la obra como “fascinante,

porque ilumina uno tras otro todos los *faits accomplis* de nuestra cultura." La revista *Neewsweek* definió su valor en términos históricos: "Después de este libro de Susan Sontag ya no podrá escribirse sobre la fotografía sólo como una forma de arte, sino también como una fuerza cada vez más poderosa en la índole y el destino de nuestra sociedad en su totalidad."

Estética y realidad. Uno de los aspectos intrínsecos a esta forma de expresión que concentró el interés de Sontag fue la capacidad de las fotos para embellecer al objeto fotografiado, más allá de cuál sea la realidad que retraten o de las significaciones que el fotógrafo haya querido transmitir con sus tomas. Las fotos imponen inexorablemente una relación estética con la realidad que contiene la imagen, no importa si se trata de un paisaje, el rostro de un niño, la masacre de la guerra o los cadáveres apilados en los campos de exterminio de la Alemania nazi. Lo que en última instancia produce un efecto curioso, incluso peligroso, según Sontag: la neutralización de la angustia y el sentido de realidad que en cualquier otra circunstancia o por otros medios deberían producir ciertas imágenes. Escribió:

> *"Aun esas fotografías que hablan tan desgarradoramente de un momento histórico específico nos brindan también una posesión vicaria de sus modelos bajo el velo de una suerte de eternidad: lo bello. En la sociedad de consumo, aún las fotografías mejor intencionadas y más atinadamente encabezadas terminan por revelar belleza.* [...] *Las protegidas clases medias de los rincones más opulentos del mundo –las regiones donde las fotografías más se toman y más se consumen– se enteran de los horrores del mundo principalmente a través de la cámara: las fotografías pueden*

angustiar y lo hacen. Pero la presencia estetizante de la fotografía es tal que el medio que comunica la angustia termina por neutralizarla. Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. Aunque crean identificación, también la eliminan, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real que resulta, a largo plazo, moralmente analgésica y además, a corto y largo plazo, sensualmente estimulante. Sean cuales fueran los argumentos morales a favor de la fotografía, su principal efecto es convertir el mundo en un supermercado o museo sin paredes donde cualquier modelo es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. A través de la cámara las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad, pues la realidad es considerada plural, fascinante y objeto de rapiña."

Ideas de interferencia

A lo largo de las páginas de *Sobre la fotografía*, la escritora y ensayista define sus múltiples usos y alcances. La fotografía, en su visión, es al mismo tiempo:

- Una interpretación del mundo, como lo son el dibujo y la pintura.
- Un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder.
- Un modo de certificar la experiencia.
- Una forma de promover la nostalgia.
- Un modo de participar de la mortalidad, la vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa, atestiguando el paso del tiempo.
- Una forma de suministrar y obtener información, que a su vez redefine el concepto de información.

- Un medio de expresión individual.
- Un mecanismo posible para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo.

Entre los riesgos implícitos que puede acarrear el acto de fotografiar o mirar fotografías, Sontag destaca la ilusión de participación que los *voyeurs* tienen por el solo hecho de haber visto una imagen, y el hecho de que todos los acontecimientos capturados por el ojo de una cámara puedan quedar de algún modo equiparados, igualados en su importancia. Pese a que años más tarde modificaría en parte esta visión, Sontag opinaba:

"Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención."

Pensaba que de algún modo esa acción que alimentaba la ilusión de poseer o controlar algún aspecto de la realidad exterior contribuía en alguna medida a la preservación de un *statu quo.* Pese a que en uno de los ensayos reconoce que la visión de ciertas imágenes pueden alimentar la conciencia política –en su caso, reconoce un antes y un después en su vida a partir del momento en que se enfrentó a las fotos tomadas en campos de concentración nazis, como el de Bergen Belsen–, también argumenta que, sometidas a repetición, esas experiencias alejan a los espectadores de la realidad fotografiada.

Sentencia en una de las afirmaciones más polémicas:

"En las últimas décadas, la fotografía comprometida ha contribuido a adormecer conciencias tanto como a despertarlas."

En otro párrafo del primer ensayo, “En la caverna platónica”, expone su punto de vista sobre esta cuestión con mayor crudeza:

> *“El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, ya cínico, ya humanitarista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría.”*

Dime qué haces a partir de lo que ves

Veintiséis años más tarde de la aparición de *Sobre la fotografía*, y como parte de ese vaivén que lleva a Sontag de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción, publicaría otro ensayo con el que cuestionaría algunas de las ideas centrales de aquel primer libro. En *Regarding the pain of others* (2002), traducido al español como *Ante el dolor de los demás*, analizó concretamente las formas en que las imágenes de la guerra actúan en quienes las reciben a través de la prensa gráfica y la televisión. Le interesaba, en ese contexto, investigar una línea de análisis en particular: el modo en que la cultura contemporánea procesa el sufrimiento, la atrocidad y la muerte, el dolor. Esas reflexiones la llevaron a contradecir varios de los puntos que había expuesto en *Sobre la fotografía* y a profundizar en otros.

El dolor ajeno. Si en el libro de finales de los setenta sostenía que las fotografías tomadas en el marco de circunstancias dolorosas o terribles “mueven a la piedad, aunque también la refractan, nos hacen sufrir pero nos anestesian al mismo tiempo”, en este nuevo ensayo admitió que el problema

es más complejo de lo que en un principio había imaginado. Se pregunta en *Ante el dolor de los demás*:

> *"Entonces escribí aquello. Ahora no estoy tan segura. ¿Qué pruebas tenemos de que el impacto de la fotografía se reduce, de que la cultura del espectáculo neutraliza la fuerza moral de las fotografías atroces?"*

Es posible que el ejercicio de la mirada sea insuficiente si se pretende conocer o aportar a la resolución de una realidad compleja como suelen serlo las guerras, pero de todos modos sigue siendo un ejercicio necesario, sugirió en este segundo libro dedicado al tema. Sontag concluyó que la confrontación con imágenes de hechos atroces permite recordar a los espectadores "hasta dónde es capaz de llegar el ser humano", hasta qué punto los hombres son capaces de infligir sufrimiento a terceros para imponer sus puntos de vista, su pensamiento.

Las imágenes, sostenía la autora, no deben necesariamente conducir a los espectadores "a la mera conmiseración", como había supuesto. En todo caso, que puedan conducir o no a una acción reparadora o puedan servir como efectivas alarmas frente a determinada situación, depende del contexto en que sean percibidas. Sigue siendo cierto, pensó, que en alguna medida las fotos pueden servir como excusa para que el público, suponiéndose informado o partícipe de eso que está viendo, se instale en la pasividad de contemplar el horror. Aunque tampoco hay razones suficientes para suponer que no servirán de nada a la hora de sensibilizar y movilizar a la población. Escribió ella:

> *"Sostener que la realidad se transforma en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Esa postura universaliza los hábitos visuales*

de un grupo pequeño de personas educadas que viven en zonas ricas del mundo, donde las noticias se han transformado en mero entretenimiento. El planteamiento presupone que todos son espectadores. Sugiere, de manera perversa y poco seria, que no hay sufrimiento en el mundo. Pero resulta absurdo identificar el mundo con aquellas zonas de los países prósperos donde la gente tiene el dudoso privilegio de ser espectadores del dolor de los otros [...], *consumidores de noticias que nada saben de su propia experiencia de la guerra, la injusticia y el terror. Sin embargo, hay cientos de millones de telespectadores que están lejos de sentirse insensibilizados ante lo que ven. No pueden darse el lujo de estar de visita en la realidad."*

Como otras veces, sus propias experiencias le habían servido como punto de partida de la reflexión. En este caso, debía a los viajes a Vietnam del Norte (adonde había viajado por primera vez como periodista, en 1968), Camboya, Israel y Sarajevo la experiencia de haberse enfrentado a las miserias de la guerra, a las que opuso la voluntad de entender, comunicar y hacer.

Bajo el signo de Saturno
(1980)

Arte, pensamiento y pasión en los setenta. Su tercer libro de ensayos recogió por su parte algunos de los escritos más importantes de los años setenta, que la confirmaron como una pensadora de excepción. El libro alcanzó un éxito inmediato, y su importancia era comparada por parte de la crítica con la que habían tenido en su momento *Contra la interpretación* y *Estilos radicales.*

Bajo el signo de Saturno reúne siete ensayos, entre ellos uno dedicado al escritor norteamericano Paul Goodman *(“Durante veinte años fue para mí sencillamente el más grande, nuestro Sartre, nuestro Cocteau”),* otros que honran o hacen referencia a la importancia de Antonin Artaud, un cuestionamiento moral muy duro de la directora alemana Leni Riefenstahl (no arbitrariamente titulado “Fascinante fascismo”), y otro que recopila reflexiones y apuntes de la autora a partir de la lectura de Roland Barthes.

En cada uno de estos textos Sontag abordaba cuestiones que de un modo u otro la inquietaban, y con las que directa o indirectamente reconocía puntos en común: en este sentido, el libro puede leerse como una suerte de espejo fragmentado en el que la autora se refleja con la libertad de quien se sabe semioculto. Casi como una autobiografía disfrazada.

Sontag habla de sí misma cuando, refiriéndose al escritor Paul Goodman, destaca su “minuciosa y amplísima pasión moral”. Lo hace cuando escribe sobre la melancólica circunspección de Walter Benjamin, de su multiplicidad de intereses, y también cuando escribe:

> *“Precisamente porque vio que “todo conocimiento humano toma la forma de interpretación”, comprendió la importancia de ir contra la interpretación donde sea obvia.”*

Como Benjamin, Sontag piensa que “la manera más loable de adquirir libros es escribiéndolos”. Como Benjamin, siente que tiene “una relación amorosa con la realidad, y con la escritura, que para él eran la misma cosa”. Habla de sí misma cuando reflexiona sobre la sed intelectual de Elias Canetti: de su “intento desesperado por pensarlo todo”. Y acaso también se permitió ser en alguna medida autorreferencial, imaginando aquello en que nunca hubiese querido convertirse, cuando analizó el caso de otra mujer,

que como ella, aunque en las antípodas del arco ideológico, filmaba películas: la directora, alemana, fallecida en septiembre de 2003, Leni Riefenstahl.

Hasta tal punto se inspiró Sontag en estas otras personalidades de la cultura para referirse a lo que ella misma sentía y pensaba que, como reconoció, omitió otros aspectos de la vida y la personalidad de sus modelos: aquellos en los que sus historias se alejaban de la suya, las intimidades sobre las que en cambio hubiera tenido que opinar desde el puro desconocimiento.

Estética y moral

En varios de los ensayos de este libro, Sontag reflexiona sobre las relaciones posibles entre moral y estética, un tema que reaparece en otros volúmenes y se revela como recurrente en su obra. Artaud encarna en ese marco al artista desprovisto del imperativo de ser "moralmente útil a la sociedad" (lo define como "un individualista radical"). Riefenstahl, la prueba de que no es posible el análisis de una concepción estética al margen de su moral. Y es a su vez un símbolo de la moral y la estética nazi: utópica desde el momento en que se construye y se piensa en su búsqueda de la perfección física.

Embrujo nazi. Riefenstahl, que saltó a la fama en los decisivos años treinta, tanto por la calidad cinematográfica de sus obras –las más conocidas son *El triunfo de la voluntad* y *Olimpíada*– como por la admiración que le prodigaba Adolf Hitler y la paradoja que su caso creaba (el del talento artístico puesto en función de la difusión de los valores y la estética del régimen nazi), fue motivo de uno de los ensayos centrales del libro. "Fascinante fascismo", escrito en 1974, que se publicó originalmente

en febrero de 1975 en las páginas de *The New York Review of Books*, causó un revuelo instantáneo.

En lo que concierne puntualmente a la directora alemana, Sontag se indigna ante la sola posibilidad de considerar sus méritos artísticos o estéticos al margen de su voluntad propagandística del régimen nazi. O de algunos de los valores y concepciones propias de los regímenes totalitarios a los que Riefenstahl –que tenía una relación de estrecha intimidad con Hitler y su ministro de propaganda, Goebbels– se adhería: la sumisión al líder y al partido, la exaltación desmedida de la belleza y la fortaleza física, la fascinación ante el poder y sus fetiches, la excitación en presencia de la sangre y de la muerte.

El ejemplo de la directora sirvió a Sontag para describir los que consideraba elementos concluyentes de la "estética fascista" en un sentido que incluía pero no se agotaba en el nazismo. En definitiva, Riefenstahl (que por sus influencias fue la única directora alemana que no respondía a la Oficina Cinematográfica del Ministerio de Propaganda de Goebbels) había filmado cuatro películas que celebran los valores del régimen y las convicciones de un líder en apariencia irresistible.

Sontag reconocía su talento natural al definirla como "la artista más interesante, talentosa y eficaz de la época nazi", pero a su vez subrayaba que "todo el que defienda las películas de Riefenstahl como documentales, si hemos de distinguir entre el documental de la propaganda, sería ingenuo. En *El triunfo de la voluntad*, el documento (la imagen) no es sólo el registro de la realidad, sino la razón por la que la realidad se ha construido y debe, a la postre, reemplazarla". Igualmente indicaba: "Siempre quiso hacer creer que había hecho dos películas documentales en una larga carrera como directora de películas de ficción, pero la verdad es que cuatro de las seis películas que dirigió fueron documentales que había encargado y financiado

el Gobierno nazi.” Entre las nociones profundamente enquistadas en la “estética fascista” –que según Sontag también era característica del arte oficial de regímenes como el estalinista–, destacaba:

- *“Una preocupación por las situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y resistencia al dolor.”*
- *“Elogio de dos estados aparentemente opuestos: la egomanía y la servidumbre.”*
- *“Las relaciones de dominación y de esclavización adoptan la forma de una pompa característica: el apiñamiento de grupos de personas/cosas alrededor de una todopoderosa e hipnótica figura de jefe o fuerza.”*
- *“La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, “viril”.”*
- *“El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, da seducción a la muerte.”*

Arte y política

Sontag concluía en que lo característico de esta relación entre arte y política, tanto en los regímenes fascistas como en los comunistas, es que se instituye una apropiación de la retórica del arte por parte de la política, cuyo último fin es la imposición de ciertas normas, nociones y valores. La glorificación de la fortaleza y la perfección física son centrales a su estética. Aunque encontraba una diferencia sustancial, contrastante, entre el “arte nazi” y el “arte comunista”, y era la forma en que uno y otro se habían relacionado con la sexualidad.

Mientras que el arte nazi era lascivo y añoraba un erotismo ideal (“la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores, transformar la energía sexual en una fuerza “espiritual” para beneficio de la comunidad”), el arte oficial de los países comunistas parecía haber exaltado siempre la castidad y la abstención frente a las tentaciones carnales como respuestas admirables frente a la lógica de los instintos, lo que Sontag definía como “la represión heroica del impulso sexual”.

Arte y locura

Artaud. Las reflexiones de Sontag sobre el legado literario de Artaud, que murió en 1948 tras pasar buena parte de su vida internado como enfermo mental, demostraban a la vez su capacidad para dar un soporte teórico a una experiencia tan personal e inasible como el descenso a menudo doloroso hacia ese lugar desde el que el francés se propuso escribir, y que lo vinculaba con íconos de la literatura maldita, como Rimbaud o Baudelaire. Pero también para concretar a escala individual una revolución basada en el esfuerzo por “redirigir la cultura”. Sontag, que ya había escrito sobre él en *Contra la interpretación*, retomó su caso y puntualizó:

> *“Lo que legó no fueron obras de arte acabadas, sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura y una fenomenología del sufrimiento.”*

El tema recurrente que directa o indirectamente domina los escritos de Artaud era, pensaba, su “enajenación crónica”. La que componía su obra, una “fenomenología fisiológica de su interminable desolación”, una “descripción incansable y detallada de la microestructura del dolor mental”. Aunque en su caso, el relato de su colapso mental no había sido, en opinión

de Sontag, un ejercicio de catarsis desprovisto de la distancia necesaria que provee la razón, sino, por el contrario, "la concordancia exacta y delicada entre los impulsos animales de la mente y las más elevadas operaciones del intelecto". La alquimia de Artaud, parecía sugerir la escritora, había hecho posible que la sofisticación del lenguaje operase como transmisora de la violencia emocional. En este sentido, apuntaba a disolver la brecha posible entre el arte y la vida, y elevaba al arte como herramienta de una posible revolución literaria, cultural y espiritual. Escribió:

> *"Él aportó la mayor cantidad de sufrimiento en la historia de la literatura."*

Para ella, Artaud seguía siendo un autor "indigerible" para la cultura, que tarde o temprano tiende a querer asimilar lo que queda por fuera de sus márgenes. Por todas esas razones, lo definía como un "monumento cultural".

Locura y cordura. El análisis de los significados profundos de la obra de Artaud y de su doloroso recorrido personal le servían además para desgranar algunos apuntes sobre la compleja relación entre arte y locura, linaje en que el francés se imponía como referente obligado. En un pasaje de *Bajo el signo de Saturno,* propone:

> *"La psiquiatría traza una clara línea entre el arte (un fenómeno psicológico normal, que manifiesta límites estéticos objetivos) y la sintomatología: es éste precisamente el límite que Artaud refuta.* [...] *La tarea del lector de Artaud consiste en no reaccionar como si locura y cordura pudiesen comunicarse entre sí tan sólo sobre el terreno de la*

salud, en el lenguaje de la razón. Los valores de la cordura no son eternos ni "naturales", así como no hay un significado común, de sentido común, en la condición de ser demente. La percepción de que algunas personas están locas forma parte de la historia del pensamiento, y la locura requiere una definición histórica. Locura significa no tener sentido, significa decir lo que no debe tomarse en serio. Pero esto depende por completo de cómo una cultura determinada define el sentido y la seriedad."

Sontag sostenía en el libro que las definiciones de cordura y demencia, por ser históricas, son arbitrarias y, además, políticas. Sugería que cada sociedad define aquello que queda "por fuera" de ella, lo que no puede ser dicho, en un proceso que parte de una conciencia individual (la del enfermo) y se aleja a tal punto de ciertos parámetros establecidos socialmente que aquél termina siendo marginado. Tal vez porque, en un punto, el enfermo revela cierta imagen de sí mismo que esa sociedad no está dispuesta a ver. Reflexionó:

"Los locos acaso conozcan la verdad. Tanto es así que la sociedad se venga de estos videntes proscribiéndolos."

Si estos pensamientos parecen en alguna medida trillados, sugería, es porque una de las formas en que la cultura dominante neutraliza y asimila la incomodidad que le propicia cierto tipo de arte y ciertos tópicos –la sabiduría que es capaz o no de propiciar las drogas, las religiones orientales, la magia, las posibilidades creativas de la locura, por ejemplo–, es volviendo pertinente esa incomodidad, de modo que parezca que las cuestiones que plantea son "bien toleradas" y "bien comprendidas".

En 1982 Sontag volvió al centro del debate público: dirigió su cuarta película, *Excursión sin guía,* y causó una polémica de proporciones tras declarar en un coloquio organizado por el PEN en Polonia que "el comunismo es una variante del fascismo con rostro humano". Su argumento se basaba en la comprobación de que todos los regímenes en que el comunismo se había instalado como sistema habían culminado en "estruendosos y condenables fracasos".

Novelista

En 1992 se publicó su tercera novela, *El amante del volcán,* según ella el único de todos los libros que ha escrito que verdaderamente le gusta. En 1999 apareció *En América,* una obra que, como la anterior, está plagada de referencias autobiográficas. En este caso la trama gira en torno a la historia de Maryna Zalenska, una actriz polaca del siglo XIX que en el apogeo de su carrera profesional decide poner rumbo a los Estados Unidos, a probar suerte en la lejana California: lo mismo que hubiera querido hacer, o que a su modo hizo Sontag, tras su paso por Europa. Lo que verdaderamente le interesaba, más que una reconstrucción biográfica, era explorar un punto de vista distinto al suyo respecto de su propio país: el que le acercaba a aquel tiempo lejano en que transcurre la historia, y sobre todo la mirada de una mujer extranjera para la que Estados Unidos representa una promesa. En una entrevista que concedió a mediados de 2003, Sontag explicó:

> *"Lo que amo de escribir novelas es que puedo poner las ideas más contradictorias en boca de diferentes personajes. En la ficción uno puede expresar sus contradicciones y debilidades, mientras que en el ensayo debe, necesariamente, mantener una línea. Escribir ficción es para mí una educación sentimental, una educación de la conciencia y*

las sensaciones. Cuando escribo ensayos no me siento arrastrada, ellos vienen de otra parte, surgen cuando creo que quizás es útil hablar sobre algún tema, una suerte de deber u obligación."

Está claro que hubiera querido que su reputación como novelista fuera equiparable a la que le habían deparado sus ensayos. Con el tiempo fue acostumbrándose a la idea de que pasaría a la historia por las reflexiones antes que por las historias surgidas de su imaginación.

Angustia de Borges. Entre los escritores que influyeron en su formación literaria, Jorge Luis Borges ocupa un lugar preferencial. Sontag afirmaba que, inspirada en su obra, que comenzó a frecuentar en sus años de estudiante, llegó a la idea de que es posible intercalar fragmentos ensayísticos en un texto de ficción. La relación entre dos personalidades y experiencias de vida tan diferentes es bastante lógica: cuando Sontag se dedicaba con disciplina y fervor a su carrera universitaria Borges ya era un autor consagrado que dictaba conferencias por todo el mundo y se estudiaba en las cátedras de literatura anglosajona como un escritor de lengua inglesa. Cuando en 1996 se cumplieron diez años de su muerte, Sontag le dedicó un homenaje, escribiéndole una carta bajo la suposición de que incluso podría leerla, en su condición de inmortal.

12 de junio de 1996

Querido Borges:

Dado que siempre colocaron a su literatura bajo el signo de la eternidad, no parece demasiado extraño dirigirle una carta. (Borges, son diez años.) Si alguna vez un contemporáneo parecía destinado a la inmortalidad literaria, ese era usted. Usted era en gran medida el producto de su tiempo,

de su cultura, y, sin embargo, sabía cómo trascender su tiempo, su cultura, de un modo que resulta bastante mágico. Esto tenía algo que ver con la apertura y la generosidad de su atención. Era el menos egocéntrico, el más transparente de los escritores [...], *así como el más artístico. También tenía algo que ver con una pureza natural de espíritu. Aunque vivió entre nosotros durante un tiempo bastante prolongado, perfeccionó las prácticas de fastidio e indiferencia que también lo convirtieron en un experto viajero mental hacia otras eras. Tenía un sentido del tiempo diferente al de los demás. Las ideas comunes de pasado, presente y futuro parecían banales bajo su mirada. A usted le gustaba decir que cada momento del tiempo contiene el pasado y el futuro, citando (según recuerdo) al poeta Browning, que escribió algo así como "el presente es el instante en el cual el futuro se derrumba en el pasado". Eso, por supuesto, formaba parte de su modestia: su gusto por encontrar sus ideas en las ideas de otros escritores.*

Esa modestia era parte de la seguridad de su presencia. Usted era un descubridor de nuevas alegrías. Un pesimismo tan profundo, tan sereno como el suyo no necesitaba ser indignante. Más bien, tenía que ser inventivo. [...] *Y usted era, sobre todo, inventivo. La serenidad y la trascendencia del ser que usted encontró son, para mí, ejemplares. Usted demostró de qué manera no es necesario ser infeliz, aunque uno pueda ser completamente perspicaz y esclarecido sobre lo terrible que es todo. En alguna parte usted dijo que un escritor –delicadamente agregó: todas las personas– debe pensar que cualquier cosa que le suceda es un recurso. (Estaba hablando de su ceguera.)*

Usted fue un gran recurso para otros escritores. En 1982 –es decir, cuatro años antes de morir (Borges, son diez años)– dije en una entrevista: "Hoy no existe ningún otro escritor vivo que importe más a otros escritores que Borges. Muchos dirían que es el más grande escritor vivo. [...] *Muy*

pocos escritores de hoy no aprendieron de él o lo imitaron." Eso sigue siendo así. Todavía seguimos aprendiendo de usted. Todavía lo seguimos imitando. Usted le ofreció a la gente nuevas maneras de imaginar, al mismo tiempo que proclamaba, una y otra vez, nuestra deuda con el pasado, pero sobre todo con la literatura. Usted dijo que le debemos a la literatura prácticamente todo lo que somos y lo que fuimos. Si los libros desaparecen, desaparecerá la historia y también los seres humanos. Estoy segura de que tiene razón. Los libros no son sólo la suma arbitraria de nuestros sueños y de nuestra memoria. También nos dan el modelo de la autotrascendencia. Algunos piensan que la lectura es sólo una manera de escapar: un escape del mundo diario "real" a uno imaginario, el mundo de los libros. Los libros son mucho más.

Lamento tener que decirle que la suerte del libro nunca estuvo en igual decadencia. Son cada vez más los que se zambullen en el gran proyecto contemporáneo de destruir las condiciones que hacen posible la lectura repudiando el libro y sus efectos. Ya no está uno tirado en la cama o sentado en un rincón tranquilo de una biblioteca, dando vuelta lentamente a las páginas bajo la luz de una lámpara. Pronto, nos dicen, solicitaremos cualquier "texto" en "pantallas-libros" y se podrá cambiar su apariencia, formular preguntas, "interactuar" con ese texto. Cuando los libros se conviertan en "textos" con los que "interactuaremos" según los criterios de utilidad, la palabra escrita se habrá convertido simplemente en otro aspecto de nuestra realidad televisiva regida por la publicidad. Este es el glorioso futuro que se está creando –y que nos prometen– como algo más "democrático". Por supuesto, usted y yo sabemos que eso no significa nada menos que la muerte de la introspección. [...] *Y del libro.*

Para esos tiempos no habrá necesidad de una gran conflagración. Los bárbaros no tienen que quemar los libros. El tigre está en la biblioteca.

Querido Borges, por favor entienda que no me da placer quejarme. Pero ¿a quién podrían estar mejor dirigidas estas quejas sobre el destino de los libros –de la lectura en sí– sino a usted? (Borges, son diez años.) Todo lo que quiero decir es que lo extrañamos. Yo lo extraño. Usted sigue marcando una diferencia. Estamos entrando en una era extraña, el siglo XXI. Pondrá a prueba el alma de maneras inéditas. Pero, le prometo, algunos de nosotros no vamos a abandonar la Gran Biblioteca. Y usted seguirá siendo nuestro modelo y nuestro héroe.

El proyecto primario. Sontag no piensa abandonar la escritura de artículos periodísticos –que sin embargo a menudo percibe casi como una imposición externa–, pero su objetivo prioritario es seguir engrosando su obra de ficción.

> *"Personalmente creo que superé mi adicción a escribir ensayos"*, dice. *"Empecé escribiendo ficciones y siempre pensé que podría ir y venir de la ficción al ensayo con naturalidad, como tantos otros escritores y poetas. Pero lo cierto es que cuando comencé a escribir, la presión de mis entusiasmos y la perversidad, digámoslo así, de las luchas culturales que se libraban eran tales que me dejé ganar por una suerte de impulso didáctico y durante mucho tiempo escribí más ensayos que ficciones. Cuantos más ensayos escribía, la ansiedad por escribir ficción se iba haciendo mayor. Cierto que, además de escribir, trabajé en el cine, en el teatro, pero creo que algo de mi imaginación como escritora de ficción se fue debilitando. En los 80 hice el esfuerzo de anteponer la escritora de ficción y desde entonces trato de no escribir ensayos. Ese sigue siendo mi proyecto primario*."

Cuando le otorgaron el premio Princesa de Asturias, el 24 de octubre de 2003, eligió agradecerlo con un discurso sobre una cuestión central de su interés: los valores utópicos que encarna la empresa literaria. Ella, que siempre quiso ser valorada como escritora, a secas, hizo lo que mejor sabe: posar su mirada sobre un determinado fenómeno –la literatura, en este caso– para iluminar sus vínculos con otras prácticas, sus significados menos evidentes, los poderes y riesgos que conlleva, las rutinas y procedimientos que minan sus principios. Entre otras cosas, escribió lo siguiente:

> [...] *"Cuando pienso en la literatura, en la infinitamente diversa aventura de afanarse con el lenguaje para contar historias y transmitir el conocimiento profundo en el que me he anclado, comprometido, durante toda mi vida como persona moral y consciente, pienso en una amplia escala de valores que en realidad son metas o modelos con los cuales juzgo mis actividades personales y literarias.*
>
> *En un sentido, el empírico o fáctico, la literatura es meramente la suma de todo lo escrito y tenido por literatura. En otro sentido, el ideal, la literatura es la suma de todo lo que mejora, enaltece y hace más necesaria la actividad literaria. En esta segunda y más valiosa acepción, la literatura honra –y representa– metas ideales en sentido estricto. Es decir, nunca alcanzadas del todo. Sin embargo, son aún más irresistibles y ejercen mayor autoridad como ideales precisamente porque resulta muy difícil mantenerlos.* [...] *Imaginemos la literatura como una utopía* [...], *un lugar en el que imperan los modelos más encumbrados, casi inaccesibles. Se pueden deducir unas cuantas normas de una interpretación determinada de la literatura, de la que*

importa, que sigue importando durante decenios, generaciones y, en pocos casos, durante siglos."

"Esta es mi utopía…"

"…Es decir, aquí están los modelos que infiero o me parece que sustentan la empresa de la literatura.

***Uno**. Las actividades literarias (la escritura, la lectura, la enseñanza) son una vocación ideal, una prerrogativa, más que una simple carrera, una profesión, que se sujeta a las nociones comunes de "éxito" y al estímulo financiero. La literatura es, en primer lugar, una de las maneras fundamentales de nutrir la conciencia. Desempeña una función esencial en la creación de la vida interior, y en la ampliación y ahondamiento de nuestras simpatías y nuestras sensibilidades hacia otros seres humanos y el lenguaje.*

***Dos**. La literatura es una arena de logros individuales, de méritos individuales. Esto implica que no se confieren premios y honores al escritor porque representa, digamos, a las comunidades débiles o marginadas. Esto implica que no se hace uso de la literatura o de los premios literarios para respaldar fines ajenos a ella: por ejemplo, el feminismo. (Hablo como feminista.) Esto implica que no se reparten recompensas a los escritores como medio de pagar consecutivo tributo a la diversidad de las identidades nacionales. (Así es que si los tres mejores escritores del mundo son, por ejemplo, húngaros, entonces lo ideal es que los jurados de los premios no se inquieten porque los húngaros reciban demasiados galardones.)*

***Tres**. La literatura es primordialmente una empresa cosmopolita. Los grandes escritores son parte de la literatura mundial. Deberíamos leer a*

través de las fronteras nacionales y tribales: la gran literatura debería transportarnos. Los escritores son ciudadanos de una comunidad mundial, en la que todos aprendemos y nos leemos los unos a los otros. Si consideramos que cada logro literario significativo es, en última instancia, parte de la literatura del mundo, nos hacemos más receptivos a lo foráneo, a lo que no es "nosotros". El poder característico de la literatura es que nos deja una impresión de extrañeza. De asombro. De desorientación. De que nos encontramos en otro lugar.

***Cuatro**. Las diversas pautas de excelencia literaria, en el seno de las literaturas en todos los idiomas y en la gama entera de la literatura mundial, son una lección cardinal sobre la realidad y la conveniencia de un mundo que aún es irreductiblemente plural, diverso y variado. El mundo pluralista actual depende del predominio de los valores seculares. Es posible, desde luego, exponer lo que denominamos modelos de un modo más enérgico (y acaso más controvertido), como antipatías, como negativas. Así es que, para enunciar de otra manera lo que acabo de decir:*

***Uno**. Desprecio a los valores mercenarios.*

***Dos.** Aversión a hacer uso principalmente instrumental de los escritores; por ejemplo, celebrar a los autores sobre todo en calidad de representantes de comunidades que se imaginan marginadas, con el fin de manifestarles su apoyo.*

***Tres**. Cautela ante el filisteísmo cultural que se encubre con la aplicación de los valores democráticos en materia literaria. Desconfianza permanente de las afirmaciones nacionalistas y las lealtades tribales.*

***Cuatro**. Eterno antagonismo contra las fuerzas represivas y la censura.*

Estos son en efecto valores utópicos. No se han cumplido. Pero la literatura, la literatura en su conjunto, aún los encarna. Aún estimulan a los escritores. Aún nutren a los lectores, a los verdaderos lectores”.

Sontag dijo también que creía que los méritos de un escritor sólo pueden reconocerse con el paso del tiempo, en un el proceso que a veces involucra generaciones. Como siempre, estaba hablando de los otros, pero también de sí misma. En la cima del reconocimiento y cuando empezaban a aparecer las primeras retrospectivas de su obra, empezaba a soñar con la posteridad. Murió el 28 de diciembre de 2004 en el hospital Memorial Sloan Kettering de Nueva York. Tenía 71 años y un año antes se le había diagnosticado leucemia y había recibido un trasplante de médula espinal.

En enero de 2019, a quince años de su muerte, el periodista Jorge Carrión se preguntaba por los posibles herederos del monumental legado de Sontag, en una columna del New York Times: “¿Qué escritores están en estos momentos siguiendo ese camino ecléctico, combinando la obra creativa con la reflexiva y analítica? ¿Quién cree como ella en la literatura y las artes visuales como vasos comunicantes? ¿Quién investiga, como lo hizo la autora de Sobre la fotografía, tanto en el arte más hermético y sofisticado como en el más transparente y popular?” Y mencionaba al italiano Alessandro Baricco y a la estadounidense Siri Husvedt (premio Princesa de Asturias de las Letras 2019) entre aquellos autores contemporáneos capaces de tender puentes entre la crítica cultural, la creación literaria, las ciencias y las artes visuales. En buena medida gracias al trabajo de Sontag, en la actualidad a la hora de pensar un fenómeno sociológico, se ha vuelto indispensable la lectura comparada del mayor número posible de textos producidos en lenguajes distintos.

Glosario

Camp*:* Esta denominación, que Sontag utilizaba para referirse a una estética o sensibilidad asociada (“el artificio o la exageración”), es a su vez el término con el que supera las barreras entre la alta y la baja cultura, en el marco de una definición particular del arte. La estética *camp* apuesta por la capacidad de encontrar el doble sentido bajo la apariencia de las cosas: su valor fue “puro artificio”. Además del sentido público “correcto” –de los objetos, el arte, las tendencias, los espectáculos, los edificios o las personas– puede entenderse una experiencia privada, bufona, de la cosa. En eso consiste, en definitiva, la sensibilidad *camp:* en esa doble interpretación, en esa duplicidad de la mirada, espontánea o buscada. La sensibilidad *camp* es plenamente estética, no es moralista, y parte de la premisa de que la seriedad debe ser destronada en favor de una visión cómica del mundo, no necesariamente bella o buena, pero sí esencialmente dramática.

Fotografía: En *Sobre la fotografía*, el más célebre entre los ensayos que dedicó al tema, Sontag define la fotografía como: una forma de interpretar el mundo, un rito social, una forma de promover la nostalgia y certificar la experiencia, un instrumento de poder, una defensa contra la ansiedad, un

modo de acceso imaginario a lo que se supone es un cierto estadio de inmutabilidad de las cosas. La fotografía es también, en su visión, una forma de suministrar y obtener información, un medio de expresión individual y un mecanismo posible para interferir e incluso ignorar determinada realidad, aquello que está sucediendo.

Interpretación: Sontag entiende que el acto de interpretar es esencialmente un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas reglas, la adecuación a un sistema mental de categorías: interpretar es, en este sentido, "traducir" los posibles significados de una obra de arte a un lenguaje supuestamente más accesible para el público. Lo que en su visión implica romper, quebrar e incluso destruir el vínculo directo entre las obras –que encarnan o elevan la voluntad del artista– y su receptores, en busca de un subtexto supuestamente "verdadero". A su modo de ver, la lógica de la interpretación de las obras de arte no es más que un vicio extendido entre los críticos contemporáneos y una deformación intelectual. Siguiendo esta línea de análisis, Sontag llegó a calificar de reaccionaria a la crítica especializada tendiente a "interpretarlo todo". La función de los críticos, escribió, no debería ser la de "empobrecer el mundo" con sus comentarios, sino intentar describir las obras "tal cual son", sin interferir en el vínculo que cada una de ellas establece con el espectador. En su visión, es la tendencia a acercarse a la obra de arte con intención de interpretarla lo que sustenta "el espejismo de que exista algo similar al contenido de una obra de arte", y la inevitable "alteración" "manipulación" y "violación" por parte de los críticos o "intérpretes".

Metáforas: Según explica en sus ensayos *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas*, Sontag entiende que las metáforas y significaciones

arbitrarias usualmente atribuidas a enfermedades como la tuberculosis, el sida o el cáncer pueden analizarse como posibles proyecciones de cuestiones irresueltas en términos sociales –como puede serlo la imprevisibilidad de la muerte–, que la mayor parte de las veces exceden la realidad de los enfermos. Las formas concretas que asume la estigmatización con que la sociedad carga a los enfermos representa de algún modo lo que teme esa comunidad en particular, o aquello que aparece como amenazante, porque escapa a su control.

Nueva sensibilidad: En el último ensayo entre los que componen *Contra la interpretación*, titulado "Una cultura, una sensibilidad", Sontag define por primera vez la tendencia, característica de la sociedad de consumo, a relativizar la distancia presuntamente existente entre la cultura de elite y el arte con mayúsculas, y la llamada "cultura popular", como así también entre distinciones del tipo "lo frívolo" y "lo serio", lo que "merece ser entendido como arte" y lo que no.

"La distinción entre alta y baja cultura es cada vez menos significativa en la sociedad de masas. [...] *La nueva sensibilidad está consagrada a una intrincada seriedad tanto como a la diversión, la inventiva y la nostalgia"*, escribió.

Transparencia: Sontag se rebela contra la posibilidad de entender o juzgar los hechos artísticos desde parámetros éticos o morales. En ese marco, exalta la "autonomía de la obra", sugiriendo la necesidad de valorarla como algo que significa por sí misma, más allá de sus posibles referencias al mundo exterior. En su concepción del arte, la comprensión de las obras debe iniciarse en una respuesta intuitiva del espectador frente al estímulo que propone el artista, y no a partir de calificaciones o parámetros

puramente racionales, históricos o ajenos a su lógica interna, cualquiera que fuese la naturaleza de esos otros “significados”. Lo que defiende en última instancia es la validez e importancia del arte “en sí mismo”, más allá de lo que pudiera “significar”: a esa noción está asociado el concepto de “transparencia”.

Bibliografía esencial

El benefactor (The benefactor, 1963), Alfaguara, Madrid, 1996.

Contra la interpretación (*Against Interpretation and other essays*, 1966), Alfaguara, Madrid, 1996.

Viaje a Hanoi (Trip to Hanoi, 1968), Joaquín Mortiz, México, 1969.

Estilos radicales (Styles of radical will, 1969), Taurus, Madrid, 1997.

Dúo para caníbales (Duet for cannibals, 1970), película. *Hermano Carl (Brother Carl,* 1971), película.

Aproximación a Artaud (Antonin Artaud: selected writings, 1976), Lumen, Barcelona, 1976.

Sobre la fotografía (On photography, 1977), Edhasa, Madrid, 1996.

La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas (Illness as metaphor, 1977) Taurus, Madrid, 1996.

Yo, etcétera (I, etcetera, 1978), Taurus, Madrid, 1997.

Bajo el signo de Saturno (Under the sign of Saturn, 1980), Edhasa, Madrid, 1987.

La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas (Aids and its metaphors, 1988), Taurus, Madrid, 1996.

Cómo vivimos ahora (The way we live now, Howard Hodgkin, 1991).

El amante del volcán (The volcano lover, 1992), Alfaguara, Madrid, 1996.
En América (In America, 1999, National Book Award), Alfaguara, 2002.
Ante el dolor de los demás (Regarding the pain of others, 2002), Alfaguara, Madrid, 2003.

¡No te pierdas el contenido exclusivo en BajaLibros!

Twitter

Facebook

Instagram

Otros títulos de la colección

INDIElibros

Document Outline

- Portada
- Créditos
- Acerca de Susan Sontag y el oficio de pensar
- Quién es Verónica Abdala
- Dedicatoria
- Introducción. Retrato de un icono
  - Respuestas
  - Definición
  - Sin fronteras
  - Diferencias
  - Saberes
  - Romper moldes
  - Reconocimiento
  - La voz propia
  - Atemporalidades
- Capítulo 1. Contra la interpretación, gestación y nacimiento de un clásico
  - Los inicios de la profesión, los estallidos de una época
  - El arte, más allá de la significación
  - “Notas sobre lo camp”, un ensayo que hizo historia. Una sensibilidad, una estética del gusto
  - Recuerdo
  - Otros ensayos trascendentes
  - Mosaico: Camus, Sartre, Lévi-Strauss
  - Hermandad
  - Objetos múltiples
- Capítulo 2. Muchacha combativa
  - La lucha y la palabra
  - Vietnam
  - Irreverencias
  - La guerra de Irak, sin medias tintas
  - Gabo y la polémica
- Capítulo 3 Memorias de una joven formal

    - La infancia, la soledad, los libros
    - El refugio de los libros
    - Cineasta
    - Una extranjera en Nueva York
- Capítulo 4. Metáforas de resistencia
    - La enfermedad y sus metáforas (1977)
    - El sida y sus metáforas (1988)
- Capítulo 5. De ensayista a novelista
    - Sobre la fotografía (1977)
    - Ideas de interferencia
    - Dime qué haces a partir de lo que ves
    - Bajo el signo de Saturno (1980)
    - Estética y moral
    - Arte y política
    - Arte y locura
    - Novelista
    - “Esta es mi utopía…”
- Glosario
- Bibliografía esencial
- ¡No te pierdas el contenido exclusivo en BajaLibros!
- Otros títulos de la colección